ماهنامه ستاره سینما

دربارهٔ «سینمای نو»

شمارهٔ هفتم - خرداد ۴۶ - بها ۲۰ ریال

جنجال فیلمی اقتباس از جیمز جویس اولیس

● آقای بلوم شب و روز در خیابانهای «دوبلین» راه می‌رود. ملاقات‌ها و افکارش، سفر طولانی‌اش در یك روز، طولانی‌ترین روز ادبیات مدرن، جنجالی‌ترین داستان شگفتی که بیشتر از هرچیز دیگر از آن انتقاد شده، بازبینی و محاکمه‌اش کرده‌اند، همهٔ این‌ها در فیلمی جمع شده است. اولیس، اثر جیمز جویس بصورت صحنه‌های رنگی یك فیلم مخصوص تماشاچیان متفکر سینما در آمده. بفرمائید جلو، بفرمائید جلو، بلیت هنوز تمام نشده، شاهکار ادبی قرن برای تمام کسانی که حتی نتوانسته‌اند بیشتر از بیست صفحهٔ اولیه کتاب را تحمل کنند، بصورت تصاویر قابل درکی در آمده است، آیا فیلم کردن این کتاب کار صحیحی است؟ یا صحیح نیست؟ فیلم زیباتر از کتاب است یا زشت‌تر از دکتر ژیواگو؟ از فیلم لارنس عربستان بهتر است؟ یا از فیلم بر باد رفته بدتر است؟ چه کسی می‌تواند به همه این سئوالات پاسخ دهد. فیلم در هر حال ساخته شده و سفر طولانی‌اش را در جهان و بر روی پرده سینماهای آمریکا آغاز کرده و با موفقیت استثنائی و بی‌سابقه‌ای روبرو شده‌است.

ظاهراً فیلم کردن کتابی مانند کتاب اولیس جیمز جویس بنظر دیوانگی می‌رسد ولی در عوض «جوزف استریك» چهل و چهارساله، متولد پنسیلوانیا فارغ التحصیل رشته علوم از دانشگاه کالیفرنیا در انجام اینکار موفق شده. این نشتین در مورد امکان برگرداندن کتاب اولیس بصورت فیلم صحبت‌های مفصلی با جیمز جویس بعمل آورده بود ولی نتیجه‌ای گرفته نشد و بعد از او هم هیچ کس به این فکر نیفتاد که کتاب جیمز جویس را فیلم کند فقط چند تن از نویسندگان شرکت فیلمسازی برادران وارنر شخصیت «لئوپولد بلوم» کتاب جیمز جویس را مخصوص چارلز لاتون نوشتند. حقوق سینمائی داستان که درست چهل و پنج سال پیش برای اولین بار منتشر شد توسط جری والد تهیه کننده مشهور فیلم «پیتون پلیس» خریداری شد و حتی جك کاردیف را هم بعنوان کارگردان فیلم انتخاب کرده بود. ولی بعد جری والد درگذشت و جك کاردیف بعلت نداشتن سرمایه از ساختن فیلم صرفنظر کرد.

در این موقع جوزف استریك که همیشه یعنی تقریباً تمام عمرش در مورد آوردن این شاهکار جیمز جویس روی پرده سینما فکر کرده بود، دست بکار شد، جوزف استریك با پرداخت هفتاد و پنج هزار دلار موفق بخریدن حقوق کتاب جویس شد. وارثین جیمز جویس یك فرزند پسر که جرج نام دارد و استاد موسیقی است و در مونیخ زندگی می کند و یك فرزند دختر بنام لوسیا که در نور تامپتون

واقع در انگلستان زندگی می کند، هستند با گذشت زمان بر قیمت سینمائی اولیس اضافه نشد و خود جری والد چندین سال پیش حقوق استفاده از کتاب را برای فیلم بقیمت ۷۵ هزار دلار خریداری کرده بود و این اضافه نشدن قیمت دلیلی است بر اینکه وارثین جیمز جویس هم امیدی نداشتند که روزهای مشهور آقای بلوم شخصیت کتاب را روی پرده سینما ببینند.

جوزف استریك کیست و چطور شده که بفکر تهیه فیلم اولیس افتاده ؟ او تا بحال فقط دو فیلم ساخته است که هیچ کدام آنها با موفقیت بزرك تجارتی مواجه نشده اند ولی مورد تحسین منتقدین قرار گرفته است. دو فیلم جوزف استریك «چشم وحشی» و «بالکن» نام دارد که دومی از نمایشنامه «ژان ژنه» اقتباس شده و شلی وینترز عهده دار بازی نقش اول فیلم بوده . او در مورد فیلم سازی اینطور اظهار نظر میکند: «اگر قرار است فیلم خوبی ساخته شود باید کم خرج ساخته شود در غیر اینصورت اگر برای ساختن فیلمی پول زیادی در اختیار داشته باشیم مسئولیت مالی ما را از هدف اصلی مان منحرف میکند» اتفاقاً اولین فیلم جوزف استریك کمتر از ۶۵ هزار دلار و دومین فیلم درحدود ۱۶۰ هزار دلار خرج برداشته و فیلم سوم که همین «اولیس» باشد، درحدود ٤٨٠ هزار دلار برای تهیه اش خرج کرده اند. جوزف استریك مرد جوان، خوش پوش، روشنفکر و با مطالعه ایست که میگوید: «با کتاب «اولیس» بزرك شده است» پدرش مرد مهاجری است از اهالی لهستان که در حدود سال ۱۹۳۰ از پیتسبورك به آمریکا مهاجرت میکند و یك نسخه کتاب «اولیس» هم بطور قاچاق با خودش وارد خاك آمریکا می نماید (کتاب جیمز جویس تا سال ۱۹۳۳ در آمریکا ممنوع بود) . جوزف استریك میگوید ، «من میخواستم فیلمی بسازم که برای آن دسته از کسانی که کتاب را خوانده اند فیلم خوب و برای آندسته از مردم که اکنون کتاب جویس را نخوانده اند، تجربهٔ کاملا تازه ای باشد . حالا تا چه اندازه در انجام ایندو کار موفق شده ام دقیقاً چیزی نمیدانم»

از سال ۱۹۶٤ یعنی از تاریخی که امکان خرید حقوق سینمائی اولیس بوجود آمد، جوزف استریك تمام وقتش را صرف ساختن فیلم اولیس میکرد. داستان فیلم کاملا بر روی متن اصلی کتاب جویس پایه گذاری شده . شریك جوزف استریك در اینکار «فرد هاینس» نام دارد که صاحب رادیوئی در آمریکاست و چگونگی تهیه داستان فیلم را اینطور تعریف می کند : «داستان فیلم نود و پنج در صد جیمز جویس خالص است. استریك اول یك نسخه کتاب را برداشت و زیر کلیه قسمت‌هائی که میدانست باید کنار بگذارد بامداد خط کشید، بعد من آنچه را که باقیمانده بود پرورش دادم و بصورت داستان فیلم در آوردم نتیجه کارمان این شد که دیدیم در داستان فیلم ما چیزی وجود ندارد که جیمز جویس نباشد البته بجز بعضی چیزها که بعلت درك بیشتر فیلم و بوجود آوردن رابطه میان صحنه‌ها مجبور شدیم، از خودمان در فیلم بگنجانیم» بی فایده است که از جوزف استریك بپرسیم اینکار را براحتی انجام داده یا نه: «هر دوجین سطر از کتاب جویس اقلا محتوی یك دوجین تصویر و دید تصویری است. من سعی کردم تا سر حد امکان این تصاویر را بصورت جالب و مهیج و پر معنی درآورم . این تمام کاری بود که ما انجام دادیم و تا آنجائی بکارمان

ادامه دادیم و این تصاویر را روی فیلم ضبط کردیم، که پول داشتیم و بعد که پولمان تمام شد، ما هم دست از کار برداشتیم.»

علت ارزان تمام شدن فیلم هم بسیار ساده است. تمام کسانی که در تهیه فیلم شرکت داشته‌اند بجز چند متخصص فنی که بطور هفتگی دستمزد میگرفته‌اند، بقیه دستمزدشان را بطور «درصد» از فروش فیلم دریافت داشته‌اند. هنرپیشگانی که در فیلم بازی می کنند، در خارج از ایرلند مشهور نیستند. نقش «لئوپولد بلوم» توسط یك بازیگر جوان خندستان «دوبلین» بازی میشود که قبلا در برگردان تلویزیونی این اثر که تحت عنوان «روز بلوم» در تلویزیون دوبلین نمایش داده‌شد، بازی کرده‌است. بازیگر دیگر فیلم «موریس روس» است که کارش بازی در نمایشنامه‌های تماشاخانه اسکاتلند است. بیست و نه‌سال دارد و این اولین باریست که مقابل دوربین فیلمبرداری ایفای نقش میکند، او در فیلم اولیس نقش «استیفن ددالوس» پسرخوانده بلوم را بازی میکند. «باربارا جفورد» بازیگر زنی است از تماشاخانهٔ «اولدویك» که سالها عهده دار نقش‌های درجه دوم بسیاری از فیلم های انگلیسی بود و جوزف استریك او را هنگام بازیش در نمایشنامه «بالکن» کشف کرد، او در فیلم نقش مولی بلوم همسر خیانتکار لئوپولد بلوم را بازی می کند. کار و بازی واقعی و مشکل او از جائی شروع میشود که گفتار خارق العاده پایان کتاب که ۶۳ صفحه از کتاب را اشغال کرده و فقط یك «نقطه، سر سطر» دارد، را «دکلمه» میکند این قسمت از کتاب در فیلم بیست دقیقه بطول میکشد.

از «باربارا جفورد» می پرسیم که آیا انجام این کار برایش خیلی مشکل بوده؟ «در این قسمت کتاب نبوغ و قدرت خارق العاده‌ای وجود دارد ولی نفوذ در مفهوم هر کلمه و هر جمله که در واقع معانی دقیق و عمیقی دارند، زیاد مشکل نیست فقط در یك صورت است که انسان ممکن است مرتکب اشتباه شود و آن موقعیست که انسان دچار وسوسه بشود و زیاد از اندازه برای هر کلمه ارزش قائل شود. در این موقع است که باید «ترمز» کرد و لحن صحیح برای ادای کلمات پیدا نمود. بازی در اولیس شباهت فراوانی به بعضی از قسمت های شکسپیر دارد. باید مفهوم کلمات و جملات را کاملا درك کرد تا دقیقاً بدانیم که تکیهٔ هر کلمه، در کجاست.»

قسمت مربوط به مولی بلوم با آن طرز رفتار و حرف زدن بخصوصش، یکی از مشکل ترین قسمت های فیلم را تشکیل میدهد، جوزف استریك میگوید. «هرگز نمی‌توانستیم فکر کنیم که فیلم فاقد قسمت مربوط به «جاذبه»‌ای باشد که در کتاب وجود دارد. از طرف دیگر اولیس اولین کتابی است که در دنیا روی مسئله جنسی اصرار می‌ورزد و صحبت راجع به این مسئله را یك امر ضروری میداند». بدینترتیب کارگردان فیلم حدودی برای ساختن صحنه های فیلم معین نکرده، مثلا در فیلم صحنه‌ای وجود دارد که مولی بلوم با «بلایز بویلان» (نقش این شخصیت توسط یك هنرپیشهٔ جوان بنام جولینچ بازی می‌شود) معاشقه میکند و لئوپلد بلوم آنها را از گوشه‌ای با حالت اندوهناکی تماشا می کند. جوزف استریك میگوید «من اولیس را فیلم کرده‌ام. حالا ادارهٔ بازبینی است که باید نسبت به کتاب جیمز جویس احساس مسئولیت کند». فیلم برای اولین بار در آمریکا روی

پرده آمد و برای نمایش دهندگانش گرفتاری و مسئله‌ای بوجود نیاورد. ولی ادارهٔ بازبینی انگلستان هنوز برای حذف قسمت‌هائی از فیلم مبارزه می‌کند و میخواهند بهر ترتیبی شده ده برش در حرفهای فیلم و دو برش در تصاویر انجام دهند. اول، تعداد برش در حرفهای فیلم، بیست و شش تا بود ولی جوزف استریك از فیلمش شدیداً دفاع کرد و آنهارا تهدید کرد در صورتی که دست بیك چنین عملی بزنند روی تمام قسمتهای بریده شده صدای شدید صفیر سوت اتومبیل آتش نشانی را می‌گذارد و در مدخل در ورودی سینما بهر یك از تماشاچیان ورقه‌ای میدهد که کلیه حرفهای بریده شده روی آن چاپ و صحنه‌های بریده شده نیز دقیقاً تشریح شده است!

جوزف استریك میگوید: «یك هنرمند در کاری که انجام میدهد می‌تواند موفق بشود و یا شکست بخورد ولی وقتی شخص دیگری میان هنرمند و مردم قرار میگیرد و می‌گوید بعضی کارها را نمیتوان انجام داد، برای این که کثیف است، چکار می‌توان کرد. آیا اداره بازبینی باید نگران این مسئله باشد؟» در پاسخ این سئوال جوزف استریك، «جان ترولیان» منشی ادارهٔ بازبینی و بررسی فیلم جواب میدهد: «فیلمهائی وجود دارند، مانند فیلم اولیس که می‌تواند بخوبی برای مردم یك خطر محسوب شود و افکارشان را شدیداً تحریك نماید. ما هرگز در یك چنین مواردی بدون اینکه قبلا با روانشناسان متخصص مشورت نکنیم تصمیم نمی‌گیریم، ما نمیتوانیم با نشان دادن این فیلم ها خطر کنیم و با تحریك کردن بیماران جنسی، کودکان و دیگران را بخطر بیندازیم».

جوزف استریك می‌گوید: «کتاب جویس را هرگز نمیتوان با در نظر داشتن مسائل اخلاقی مطالعه و یا فیلم را که عیناً روح کتاب را حفظ کرده، تماشا کرد».

تنها ناراحتی جوزف استریك از این فیلم اینست که نتوانسته زمان وقوع داستان را که در سال ۱۹۰۴ اتفاق میافتد در فیلم بوجود بیاورد، زیرا اینکار مستلزم از بین بردن کلیه «آنتن»ها و سیم‌های برق «تراموا» های شهر دوبلین بود و این کار برای آنها یك میلیون دلار خرج برمی‌داشت: «بهمین علت ما تصمیم گرفتیم که داستان را به امروز متصل کنیم تا امکان استفاده از دوبلین امروزی برایمان وجود داشته باشد. در فیلم من حتی یك متر فیلم هم وجود ندارد که در کارگاه فیلمبرداری کرده باشیم».

پس از کمی بیشتر از یك هفته نمایش در آمریکا، فیلم خرج خودش را در آورد، سفر طولانی لئوپولد بلوم با موفقیت در آمریکا و سایر کشورها ادامه مییابد، حتی در انگلستان، منتهی لنگ لنگان. زیرا جوزف استریك برای نمایش فیلمش در انگلستان بناچار با حذف بعضی از قسمت‌های فیلم موافقت کرد. در تنها سرزمینی که فیلم هرگز نمایش داده نخواهد شد، ایرلند است و مردم سرزمین جمیز جویس هرگز موفق بدیدن فیلم نخواهند شد.

مصاحبه از: فرانکو پیرینی

ترجمه: هوشنك بهارلو

ماه گذشته

* چیز عجیبی است واقعا ، وقتی آدم فکر میکند و می‌بیند بعضی ازچیزها انگار که تمامی ندارد و هیچگاه حل نخواهد شد ... یکی از این موارد ، مسئله سینماها و طرز رفتار صاحبان آن با مردم است . درست مثل آن شاغلانی که بابت ماموریت ببعضی از مناطق ، حق توحش دریافت میدارند ، ایشان نیز بطور اعم و اکمل ، خود را از تماشاچی طلبکار میدانند ....

خوب ، حلالشان باشد ، ما که بخیل نیستیم ، ولی جای تاسف است که ما چه چیزهائی را باید بحضرات تذکر بدهیم ...

مثلا اگر آدمی ـ یا بعلت چشم یا بعلت گوش و یا هر علت دیگری ـ در تالار سینما ، هنگامیکه جماعت بیش از نیمی از ردیفها را اشغال نکرده‌اند ، خواست جلو بنشیند ، این مسئله بکجای کی برمیخورد که با انواع عکس‌العمل های آقایان « راهنما » ها و کارکنان داخلی سینما روبرو میشود ؟.

مثلا سینما دیاموند را در نظر بگیرید ... درساعتی که نیمی از تالارهم پرنبوده ، باز هم حضرات از آش داغتر ، مزاحم آنهائی بوده‌اند که خواسته‌اند جلو و نزدیکتر به پرده بنشینند و آنهم با چه طرز رفتاری که باحتمال زیاد در هیچیك ازسینماهای پائین شهرهم دیده نمیشود .. و اینکه دقیقه بدقیقه سراغ آدم می‌آیند که چـرا اینجا نشسته‌ای و برو سرجایت و اصلا توقاچاقی داخل سینما نشده باشی ... و غیره .

واقعا که گلی بجمالتان ... دراینکه موقع نمایش فیلم دکتر ژیواگو برتن‌کارکنان داخلی سینما لباس های قزاقی میپوشانید ، البته کار نظرگیری هست ، ولی آیا بهتر نبود بجای آن اول به کارکنان سینما ، ادب و تربیت یاد بدهید و اینکه طرز رفتارشان با تماشاچی چطور باشد ؟

چطور است ما هم مطرح کنیم که شما اصولا از فروش بلیط ۲۵ ریالی خودداری میکنید و عملا تمام ردیف های سینما را تا جلوی پرده جزء « لژ» بحساب آورده‌اید ؟..

مرگ خوب است ، اما برای همسایه ؟

تماشاچیان‌باید بمیل شما باشند ورفتاربیشعورانه وخارج از نزاکت بعضی از کارکنان شما را تحمل کنند ، اما شما حتی از فروش بلیط ۲۵ ریالی ، به خواستاران احتمالی ـ که این حق قانونی ایشان است ـ امتناع کنید ؟

بله ، حق با شماست . شما تافته های جدا بافته هستید ،.. فقط مواظب باشید بید نزنید ، مخصوصا که تابستان هم آمده و هوا گرم شده است ...

* چندی پیش شنیدیم که از هوشنگ بهارلو فیلمبردار باذوق برای‌فیلمبرداری فیلم « سرگردان‌ها » اثر زرین دست دعوت کرده‌اند ... خوشبختانه بهارلو قبول نکرد ، و عطا را به لقا بخشید....

اینك بقرار اطلاع وی به اتفاق مصطفی فرزانه دست اندر کار تهیه یك فیلم دوساعته هستند .:. و امید زیادی بآن دارند .

داستان فیلم را فرزانه نوشته واز یك مایه مالیخولیائی برخوردار است ...
امیدواریم کار تهیه این فیلم به انجامی برسد .

* « محمد زرین دست » فیلم « سرگردان‌ها » را میسازد که در واقع اقتباس

کاملی است از « برادران کارامازوف » اثر داستایووسکی .

چندی پیش که فیلم « برادران کارامازوف » اثر « ریچارد بروکز » را نشان میدادند ، زرین دست را دیدند که در اکثر ساعات نمایش فیلم ، در جای بخصوصی که ذخیره کرده ، حضور دارد ، واکثرا درنقش مجسمه « تفکر » اثر « رودن » فرو رفته است .

❋ هژیر داریوش که مدتیست به تلویزیون ملی ایران رفته است ، چند فیلم کوتاه ساخته که بزودی نمایش داده خواهد شد ...

از جمله فیلمی بنام « خیابان » از وقایع روزمره» و دیگر ، رشته فیلم هائی که بمعرفی چهره‌های برخی از هنرمندان می‌پردازد .

❋ ماه گذشته در کانون فیلم ایران ، ناظر تماشای دوفیلم کوتاه تلویزیونی از حضرات « جلال مقدم » و « احمد فاروقی » بودیم ....

در فیلم « مشهد » اثر آقای مقدم ، ایشان ترجیح داده بودند که برای نمایش عظمت مادی و یا معنوی حرم» و یا خود شهر ، فقط با نماهای درشت کارکنند .

که در واقع ، نتیجه فقط یك مشت نمای درشت بود !

درضمن ایشان برای تدوین بعنوان شیرینکاری ، از وارونه جریان استفاده‌کرده بودند ، یعنی اینکه شروع فیلم درحرم است ، و خاتمه فیلم در فرودگاه هنگام پیاده شدن مسافرین از هواپیما .

فیلم آقای فاروقی موسوم به « تلفن » باز موید آن بود که ایشان همچنان فکر میکنند که دارای طبع هزال و نکته پردازی هستند ... (همان فکری که در تهیه چهار قسمت فیلمهای تبلیغاتی نفت پارس نیز کرده بودند ...)

نتیجه ، بجزاین فکر ایشان ، خیلی چیزهای دیگر را میتوانست ثابت کند .

❋ عادت روشن کردن چراغ های تالار قبل از اتمام فیلم‌ها ، عادت تازه‌ای نیست ، ولی در بعضی از موارد واقعا غیرقابل تحمل است و از جمله هنگام نمایش فیلم « آگراندیسمان » که هربار در وسط بازی تنیس چراغ‌ها را روشن‌کرده‌اند .. . فکر میکنیم خیلی از تماشاچیان راضی و حاضر باشند که پولی اضافه بربهای بلیط بپردازند ، مشروط برآنکه چراغها را قبل ازکلمه « پایان » روشن نکنند ...

چند کلمه در بارهٔ سینما

* این مقاله را در اصل برای این مجله ننوشته بودم و سیر پیش‌بینی ناپذیر حوادث باعث شد که این مباحث در اینجا چاپ شود . از لحاظی ناراحت بودم زیرا که این مطلب برای این خوانندگان نوشته نشده بود واز لحاظی‌دیگر خوشحال زیرا بهرصورت باعث میشد که ارتباطی نزدیکتر و مستقیم تر بین من و کسانی که تا بحال چیز هائی از من خوانده‌اند برقرار میشود . و امکان این است که بین من و خواننده درموردسینما تفاهمی‌کلی‌تر از آنچه ازبررسی یك فیلم ممکنست حاصل شود ، برقرار گردد . باآنچه در اینجا نوشته شده خواننده فرصت قضاوت صحیح تری درباره من دارد . و شاید این قضاوت به نفع من نباشد ولی بهرصورت بنظر من این اعتراف ارزش آنرا دارد .

در اینجا میخواهم از سینما ، آن سینمائی که من دوست دارم ، سینمائی که به آن اعتقاد دارم و سینمائی که در لحظات دیدنش و تفکر درباره اش احساس زندگی میکنم ، صحبت کنم .

چندی پیش یکی از دوستانم ، که نزد او به زیاد سینما رفتن معروفم ، به شوخی بمن گفت «... بیشتر از نیمی از عمر تو درتاریکی میگذرد .» و منهم به شوخی جواب دادم «فقط آن لحظاتی از عمرم راکه دراین‌تاریکی‌میگذرانم لحظات روشن زندگی منست» و حقیقت زندگی من نیز در همین شوخی خلاصه شده است .

... و حال قصد دارم درباره همین روشنائی در مرکز تاریکی ها و آن چیزی که این روشنائی را بوجود میآورد چند کلمه‌ای بگویم.

ولی قبلا باید چند کلمه‌ای از خودم برایتان صحبت کنم .

* در معرفی خودم فقط به آن قسمتی میپردازم که میتواند برای خواننده جالب باشد . یعنی به رابطه خودم با سینما . آنهم نه به این مفهوم‌که در سینما چه کارهائی کرده و چه کارهائی نکرده‌ام بلکه باین مفهوم که سینما چه بامن‌کرده است و چه تغییراتی بمن داده است و مرا از چه مراحل رنگارنگی گذرانده است . از مرحله اول شروع کنیم :

اولین تلقی‌من ازسینما بعنوان یك وسیله کسب لذت بود (که این جنبه سینما هنوز هم اعتبار خود را نزد من حفظ‌کرده است . فقط‌چیزی که هست مفهوم وماهیت لذت برایم تغییر کرده) و این تلقی بی‌خیالانه و لذت بخش و توام با بی‌تفاوتی تا سنین بلوغ ادامه‌داشت . تا اینکه در این حوالی ، در این نقطه از زندگیم بیك نقطه عطف بر میخوریم . یك تغییر عقیده ناگهانی و بیدلیل . (شاید آنقدر ها ناگهانی نبود . شاید دلائلی هم وجود داشت ولی فعلا هیچ چیز بیادم نمیآید) یك تغییرعقیده‌مبنی‌برشناختن سینمابعنوان یك‌هنر(درآنموقع لذت وهنر برایم حکم دو پدیده متضاد را داشتند) انگیزهٔ اولیه من در شناختن سینما بعنوان یك هنر این بود که میدیدم

آنهائیکه فکورترازمن بودند اینطور فکر میکردند . بهرحال کلید اساسی و راهنمائی من طی پیشروی دراین مسیر جدید یك چیز بود : جدی گرفتن سینما .(که این راهنما هنوز هم که هنوزاست مزاحم من میباشد .)

قدم اول در این مسیر جدید عبارت بود از تظاهر ! (حقیقتش هنوز هم درست نمیدانم تاچه اندازه از این عنصر تظاهر پاك و مبری شده‌ام . ولی امیدوارم این تطهیر کامل باشد . زیرا تظاهر با آنکه خیلی زود در وجود انسان مستقر میشود خیلی کند و تدریجی ریشه هایش از وجود انسان کنده و جدا میشود .) در این مرحله فیلمهائی خوب بود که سران قوم میگفتند و فیلمهائی بد بود که باز هم سران قوم میگفتند گرچه باطنا با این عقیده ها توافق نداشتم از فیلمی تعریف میکردم بی‌آنکه از آن لذتی برده باشم واز فیلمی بـد میگفتم بی‌آنکه از آن نفرتی داشته باشم . ولی بتدریج‌این عقایدتصنعی بدرون وجود من نیز رسوخ کرد و من قدم دوم را برداشتم . دیگر تظاهر جای خود را به تلقین داده بود . بخود می‌قبولاندم که از فلان فیلم که سایرین از آن تعریف کرده‌اند خوشم میآید . اوائل اینکار بزحمت صورت میگرفت ولی تدریجا انجام آن آسانتر شد تاجائیکه دیگر بطور خودکار و بخودی خـود صورت میگرفت . یکوقت بخود آمدم که دیدم صاحب یك سلیقه ناخودآگاه شده‌ام . سلیقه‌ای که گوئی ذاتی و غریزی است . کار بعدی بصورت آگاهانه درآوردن این سلیقه ناخود آگاه بود .

یاد گرفتن اسم کارگردانان (که خود شکل تکامل یافته‌ای بود از حفظ کردن اسم هنرپیشگان) تدریجا تا حد بررسی روشن کار این کارگردانان گسترش یافت و آنقدر ادامه یافت تا به اصطلاح معروف احساس کردم کـه «پر» شده‌ام و برای خالی شدن احتیاج به بذل عطوفت از جانب یك مجله یا نشریه و یا هرچه که می‌خواست باشد ، پیدا شد . و از اینجا بود که برنامه انتقاد خصوصی و «نامه پرانی» و فریاد و نریو «ما از سایرین چه چیزمان کمتر است ؟!» شروع شد . وآنقدر ادامه پیدا کرد تا دری به تخته خورد و به حقیر هم عنوان منتقد رسمی داده شد .

اولین تغییری که‌پس ازکسب این عنوان نصیب من شد این بود که تا قبل از منتقد شدن از اکثریت فیلمها خوشم میآمد ولی بعد ازآن از اغلب فیلمها بدم میآمد !

زیرا که میدیدم سایرین از اکثر فیلمها بد میگویند . و جرات مقابله با آنها را نداشتم و حتی اصولا تصور چنین کاری را هـم نمی‌توانستم به مغزم راه دهم . و از طرف دیگر هیبت این موقعیت تازه بدست آمده سخت مرا گرفته بود . تصور میکردم اگر از فیلمی که دیگـران بد آنرا گفته‌انـد تعریف کنم شان و ارزش خود را پائین آورده‌ام . این بود که شروع به بدگوئی از فیلمها کردم . و چون اکنون دیگر یك منتقد فیلم شده بودم دیگر منتقد طبعا باید دارای استقلال فکری‌باشد و برخلاف عقیده باطنی‌خود چیزی‌نگوید ، پس برای اینکه بتوانم بد فیلمی را بگویم باید از آن فیلم‌بدم آمده باشد . این بود که از صدی نود فیلمهای موجود

بیزار شدم . (بدین ترتیب می‌بینید که بجای اینکه اول درباره فیلمی عقیده‌ای داشته باشم و بعد اظهار عقیده کنم اول اظهار عقیده می‌کردم و بعد دارای عقیده‌ای می‌شدم !)

این طرز تلقی بتدریج مبدل بیک نوع سادیسم نسبت به فیلمها شد . ولی چندی نگذشت که از به اصطلاح «فحش دادن» به فیلمها خسته شدم و این موضوع لطف خود را برای من از دست داد . و این آخرین تغییر من و آخرین مرحله سیر من در منطقه تظاهرها وتصنع‌ها بود . تصمیم گرفتم ازاین ببعد بجای اینکه به بدگوئی از اکثریت فیلمها و فیلمسازان بپردازم‌آن اقلیت فیلم سازانی را که مورد علاقه منست انتخاب کنم و وقت و انرژی خود را صرف شناخت آنها و تجزیه و تحلیل کارهایشان نمایم. بدین‌ترتیب برای اولین بارسینما به‌مفهوم واقعی خود برایم مطرح شد . بجای کارگردانها فیلمها و بجای اسامی ، سبکها و روشهای کار برایم اهمیت پیدا کرد .و چون دیگر نمیتوانستم (و یا بهتر بگویم نمی‌خواستم) نام کارگردانها را معیار قضاوت خود درباره فیلمهاقرار دهم ، ناچار شدم به جستجوی معیار های معتبرتری بپردازم . معیارهائی که زائیده خصوصیات درونی خود فیلمها میباشند . ایندوره از بررسی من سخت ترین‌دوره‌کوششهای من دراین زمینه میباشد . زیرا مدام در معرض گرد باد عقاید متضاد قرار داشته‌ام و برای‌رسیدن به آنچه‌که مورد نظر من بوده‌است مجبور شده‌ام در برابر این رنج مقاومت کنم و کانون این گردباد را ترک‌نگویم . مدام تردید ، تغییر عقیده ، بدور انداختن معیار های‌گذشته ، قبول معیار های بعدی و در عین حال تلقی این معیار ها با نظر تردید ... بارها معیار هایم دراثر این جستجو تغییر کرده تا به معیار های فعلی دست یافته‌ام برای تحقیقاتم مجبور شدم مطالعات سینمائی خودم را زیادتر کنم . آنقدر به مطالعه ادامه دادم‌تا باین نتیجه رسیدم که آنچه میتواند در راه شناخت سینما انسان را کمك کند فیلم است نه کتاب و نوشته . (و این نتیجه ای است که برای رسیدن به آن یك حداقل مطالعه لازم است که متاسفانه مقدار این حداقل چندان ناچیز نیست) اکنون دیگر آنچه در اینمورد برایم اهمیت دارد چیزی است که در مغز من میگذرد و رابطه‌ای که ایندو می‌توانند با هم داشته باشند .

غرض من صحبت درباره سینما بود نه درباره خودم و در حقیقت‌هم من فقط راجع به سینما صحبت کرده‌ام . زیرا آنچه که گفتم صرفا ماجرای خودمن نیست بلکه دردرجه اول نمایشگر مراحل سیر تکاملی طبیعی یك تماشاچی از مرحله بی‌تفاوتی صرف تا حد یك منتقد کم و بیش دارای تجربه میباشد . شما هم ممکنست در یکی از این مراحل قرار داشته باشید و حتی ممکن است از این مراحل هم بالاتر رفته باشید بدون شك بعد از مرحله فعلی من باز هم مراحلی وجود دارند که در اوج خود به خلاقیت هنری ختم میشوند . ولی من چون خود هنوز به آن مراحل نرسیده‌ام طبعا درباره آن نیز چیزی نمیتوانم بگویم .

تجربه مهمی که طی پشت سر

نهادن این مراحل نصیب من شده است اینست که در مراحل اولیه جستجو ، یعنی در مراحلی که هنوز برای خودمعیار های معینی‌نیافته‌ایم و ناچار به عقاید سایرین احتیاج داریم بهتر است بجای نفس اظهار عقیده به دلائل آن توجه داشته باشیم بعبارت ساده‌تر بجای اینکه برایمان این مهم باشد که «آیا فلان فیلم خوب است یا بد ؟» باید ذهن خود را برروی این موضوع که «فلان فیلم چرا خوبست و یا چرا بد؟» متمرکز سازیم . زیرا در باره کمتر فیلمی است که هزاران عقیده گوناگون واکثرامتضاد اظهار نشده باشد . وتبعیت از این عقاید مطمئنا جز سرگردانی وبلاتکلیفی نتیجه‌ای نخواهد داشت . ولی اگر بجای این عقاید ، دلائل آنها مورد بررسی واقع شوند ، با یکدیگر مقایسه گردند ، عده‌ای انتخاب و عده‌ای بدور ریخته شدند .. نتیجه اینکار بدست آوردن معیار هائی است که در قضاوت انسان میتوانند او را کمك کنند و در آخر کار نیز به استقلال فکری او می‌انجامند .

و موضوع مهمتر اینکه نباید از تغییر معیار های خود وحشت کرد ، کمااینکه نباید به تغییر معیار های دیگران بانظر تحقیر نگریست زیرا تغییر معیار همیشه دلیل تکامل قضاوت و عمیق‌تر شدن جستجوی اساسی میباشدو چیز باارزشی است. آنقدر گرانبهاست که‌بزحمت تردید تغییر معیار ورنج سرگردانی مرحله تعلیق بین معیار می‌ارزد .

و اینك معیار های من در قضاوت یك فیلم . معیار هائی که تا کنون ، تا لحظه نوشتن این‌سطور اعتبار خود را برای من از دست نداده‌اند :

قبل از هرچیز باید سینما را بعنوان یك هنر بپذیریم . هنر به مفهوم انتقال دنیای درونی یك انسان، یك هنرمند ، با تمام خصوصیاتش ، تلقی هایش از جنبه های مختلف زندگی ، به‌سایرین . بنابراین جنبه‌های مختلفه تمدن وزندگی اجتماعی (از جمله اخلاقیات) نمیتوانند و نباید هدف اصلی سینما باشند زیرا امروزه کلیه ارزشهای اجتماعی در خدمت بالا بردن ارزش فرد قرار گرفته است . همه چیز صرف کلیت بخشیدن به وجود فرد میشود . بنابراین ارزشهای اجتماعی اگر جائی در سینما داشته باشند عرضه آنها باید نه بصورت مستقیم بلکه بصورت غیر مستقیم و پس از عبور از صافی تفسیر و تلقی هنرمند . انجام گیرد. وآنهم بصورت زمینه‌ای محو و مبهم (متناسب با ارائه ناخودآگاه یك هنرمند) برای خود نمائی ارزشهای فردی .

از طرفدیگر ارائه‌زیبائی نیز نیز هدف نهائی هنر نیست . بلکه خود وسیله‌ای است برای هدفهای هنرمند . ارزش زیبائی بسته به اینست که درخدمت بیان‌چیزی قرار گرفته باشد . و اصولا زیبائی در هنر چیزی نیست بجز انتخاب صحیح‌ترین ومناسب‌ترین شکل ها برای بیان‌یك‌فکر معین. اگر انتخاب صحیح صورت گرفته باشد ، زشت‌ترین چیزها در یك لحظه خاص در یك‌لحظه صحیح مبدل‌به زیباترین چیز ها میشود .

و اینجاست که نقش اساسی انتخاب در هنر آشکار میشود . هنر از نظر زمانی و مکانی نسبت به زندگی محدود میباشد . بعضی ها

از دو بعد زمانی و مکانی، فقط یکی از آندو را دارند (مثل نقاشی که فقط بعد مکانی دارد و یا موسیقی که فقط بعدزمانی دارد .) و آنهائی هم که هردو بعد را دارند (مثل نمایش) از نظر زمانی و مکانی فوق‌العاده محدود میباشند.

سینما درعین اینکه مانند سایر هنرها نسبت به زمان ومکان محدود میباشد ولی محدودیت آن از بقیه هنرها بمراتب کمتر است . و از آزادی فوق‌العاده ای برخوردار است . و همین آزادی زمانی ـ مکانی اساس‌امکانات سینما راتشکیل میدهد .دامنه این امکانات وآزادی زمانی ـ مکانی خیلی وسیع است . فقط با فیلمساز است که تا چه‌اندازه بتواند از این آزادی و امکانات استفاده کند . هرچه بیشتر بتواند استفاده کند دلیل ارزش بیشتر او و فیلمهایش میباشد .

ولی پذیرفتن‌سینما بعنوان یك هنر خیلی‌کلی‌تر از آنست که برای ما قانع کننده‌باشد . بایدبه جستجوی حیطه محدود تر سینما و موقعیت‌آن در میان سایر هنرها بپردازیم .

سینما قبل از هر چیز یك وسیله بیان تصویری است . و صدا در فیلم بهر صورت جنبه فرعی دارد و هر فیلمسازی که از ناطق برای بیان ذهنیات‌خود در سینما بی‌نیازتر باشد فیلمساز ورزیده تری است .و هرچقدر فیلم‌برای بیان منظور های خود به تصویر بیشتر متکی باشد نتیجه کار ارزش بیشتری دارد . ناطق در سینما وظیفه‌اش تائید گفته های تصویر میباشد و هرچقدر رابطه بین‌تصویر وناطق‌غیرمستقیم‌تر باشد ، فیلم از نظر ارزش سینمائی در حد بالاتری قرار دارد .

سینما یك هنر دسته جمعی است و در خلق یك اثر سینمائی از لحظه پیدایش‌نطفه اولیه آن برروی صفحه کاغذ تا تمام شدن جریان فیلمبرداری وتدوین‌و صدا برداری، عده زیادی نیروی انسانی از قبیل داستان نویس ، فیلمبردار ، طراح صحنه ، هنرپیشگان ، کارگردان ، تهیه کننده .. در خلق آن شرکت دارند . ولی آیا سرگردان بودن نتیجه کار در بین ماحصل فعالیت این انبوه نیرو های انسانی میتواند مانع از این شود که فیلم جزو دسته هنر های فردی و ماحصل فعالیت فکری یك شخص واحد (مثل نقاشی و ادبیات) قرار گیرد ؟ آیا هیچ‌کدام از افراد سهیم در بوجودآمدن یك فیلم اقبال‌اینرا دارند که بعنوان خالق منحصر بفردفیلم شناخته شوند؟

هنرپیشگان و فیلمبردار و طراح صحنه و ... هیچکدام این اقبال را ندارند . زیرا فعالیت آنها طبق خواسته‌های افراددیگری‌صورت میگیرد . و در حقیقت چیزی جز عروسکهای خیمه شب بازی نیستند. که انتهای نخهایشان بدست نویسنده تهیه کننده و کارگردان سپرده شده است .

تنها این سه نفر اقبال ایفای یك نقش خلاقه در بوجود آوردن فیلم را دارند .

صحیح نیست‌که نویسنده‌داستان فیلم را خالق بدانیم زیرا در این‌صورت تعمداهنر مستقلی چون سینما را وابسته به ادبیات کرده‌ایم . تهیه کننده نیز نمیتواند خالق فیلم باشد زیرا کار او تقریبا محدود به فراهم ساختن مواد اولیه متشکله فیلم می‌باشد . و در ترکیب و شکل نوین پذیرفتن این مواد نقش چندانی

ندارد . همانطور که در نقاشی‌خالق اثر کسی نیست که رنگ و بوم وقلم مو را تهیه میکند بلکه کسی است که از این رنگ و بوم و قلم مو استفاده میکند و اثری بوجود می‌آورد ، بهمین جهت عنوان خالق را نمیتوان از آن‌تهیه‌کننده دانست. خالق واقعی کسی است که ازاین مواد اولیه استفاده‌میکند وازترکیب آنها اثری را می‌آفریند . خالق واقعی فیلم کارگردان است ، اوست که ترکیب مادی فیلم را در جلوی دوربین می‌آفریند . کارگردان تنها کسی است که میتواند خالق منحصر بفرد فیلم باشد . حال اگر کارگردانی به موقعیت خود بعنوان خالق منحصر بفرد فیلم واقف باشد و قدرت استفاده از این موقعیت و امکان را داشته باشد ، بخود و فیلمهایش ارزش بخشیده است .

ولی وسیله‌ای که میتواند کارگردان را بصورت خالق منحصر بفرد در آورد چیست ؟ تا حد زیادی میتوان ترکیب دنیای ذهنی فیلمساز را در نحوه آفرینش انسانهایش (و یا لااقل تفسیر او از شخصیت های مخلوق نویسنده داستان) یافت . هر چقدر تلاطم عاطفی این انسانها دربرابر جریانات زندگی کمتر باشد نشانه پختگی بیشتر خالق شان‌است . پختگی کسی که در عین اینکه از زندگی منفك نیست ولی توانسته است آنقدر از زندگی فاصله بگیرد تا بتواند آنرا در نمای کلی‌تری وارنداز نماید .

ولی اگر قرار باشد پرورش شخصیت ها را یگانه معیار قضاوت کار فیلمسازبدانیم عملا وجه تفاوت سینما و تماشاخانه را نادیده‌گرفته‌ایم سینما کارش با ضبط واقعیت شروع میشود . ولی به‌آن ختم نمیشود . این واقعیت درسینمادستخوش دگرگونی ها قرار میگیرد تا از آن حقیقت عمیق تری بوجود آید .

بهر حال همین ضبط واقعیت باعث میشود که محیط و اشیاء بیجان نیز باندازه انسانها در بازگو کردن دنیای درونی هنرمند نقشی داشته باشند . مجموعه انسانها و محیط ضبط شده روی نوار فیلم وسیله بیانی فیلمساز را تشکیل می‌دهند . انعکاس این نوار فیلم روی پرده سینماتشکیل تصاویری را می‌دهد که درطول زمان جریان دارند. اگر این جریان از روی تعمد و در خدمت افکار فیلمساز باشد (و یا به عبارت واضح تر فیلم «میزانسن» داشته باشد) نتیجه کار فیلمساز مثبت میباشد . بوسیله ترکیب عناصر متشکله تصویر در داخل تصویر وبهم خوردن این ترکیب در اثر حرکت مداوم عناصر است که کارگردان مفهوم می‌آفریند . و این مفهوم خاص هنر سینماست و بهیچ هنر دیگری تعلق ندارد . زیرا کلیه این تغییرات مداوم صرفا زائیده یك چیز است :زائیده حرکت و حرکت عنصر اساسی سینماست . چیزی است که سینما با آن و بخاطر ضبط آن بوجود آمد. اگراین حرکت در تمام لحظات فیلم تعمدی و در خدمت خواسته ها و فکر های فیلمساز باشد فیلم دارای «میزانسن» است . و داشتن و یانداشتن میزانسن اساسی‌ترین معیارقضاوت درباره ارزش ویا بی‌ارزشی یك فیلم میباشد .

در ضمن باید این موضوع را در نظر گرفت که حرکت درسینما یك حرکت نسبی است . نسبی نسبت

بقیه در صفحه۹۸

رای
و
تاگور

چیدانادا داس گوپتا٭

■ سومیترا چاترجی در فیلم «چارولاتا»

● بی‌جهت نبود که هنگام نمایش فیلم «پاترپانچالی» «تروفو» (بطوریکه شایع است) تالار را ترك کرد - زیرا نمیتوانست روال کند فیلم‌را تحمل کند. یکبار که با اشتیاق بتماشای «رئیس پستخانه» رفتم هنگامیکه «آتیل چاترجی» بکندی سرش را اندکی کمتر از ۱۸۰ درجه میچرخاند بشدت خشمگین شدم. اما فیلم بآرامی افسونش را طرح زد - کسی از زندگی خفقان‌آور شهرستان جدا شد و در قلب واقعیت هند در مخاطره جریان زندگی آنطوریکه اکثریت مردم هند زندگی میکنند وصدها سال است که چنین زندگی کرده‌اند - قرار گرفت. گذرگاه گل‌آلود - کلبه‌ای که نیزار احاطه‌اش کرده واقعیت یافت - هرحرکت مفهومی یافت و بتجربه‌ای خصوصی مبدل گشت. بااین همه «ساتیاجیت رای» با حسرت به تجسم هند کهن نمیپردازد. «رئیس پستخانه» نمیتواند به زندگی در درروستا بپیوندد. او باید برگردد، او بشدت شهرآموزاست. «آپو» ازدهکده‌اش به بنارس و بالاخره به کلکلته میرود و بدون اغراق بسوی دنیا کاملا جدیدتری جلب میگردد. «جالساگهار» - بگذریم تاچه حدمالیخولیائی - دوران «فئودالیسم» رانقش میزند. «دوی» بخوبی اعتراض ناشی از تعلیم و تربیت علمی را درمقابل خرافه‌پرستی نشان میدهدو «آمولیا» در «ساماپتی» به سیمائی از ناپلئون جان میبخشدوجوراب شطرنجی و کفش آکسفورد میپوشد - سرگردان میان کهنه پرستی

٭ داس گوپتا یکی از ناقدین برجسته هند و سردبیر مجله «ایندین فیلم کالچر» (فرهنك سینمای هند) است. وی همچنین پدر «آپارنا داس گوپتا» است که نقش همسر جوان را درساماپتی داستان دوم فیلم «دودختر» اثر «رای» بعهده داشت.

و تجدد .

در هندوستان فاصله بین تجددطلبی و کهنه‌پرستی - تحصیلکرده و بیسواد ، غنی و فقیر چنان فاحش‌است که این شناخت حالت و واقعیت زندگی مردم برای‌هرهنری که نخواهد بی‌دوام‌باشد، بسیار ضروری‌است. ضرب‌فیلمهای «رای» یکی ازبرجسته‌ترین‌خصوصیات‌کاراوست وبهمین‌دلیل مبین واقعیت جامعتری‌است تا آنچه که مادر سرزمینهای متجددمان درهندوستان، بآن‌عادت کرده‌ایم.

این‌ضرب همچنین بطور بی آلایشی به‌ماهیت معنوی سبك اوبستگی دارد - یعنی اشتغال ذهنی بآنچه که در عمق فکرمیگذرد ونه‌آنچه که درسطح ارزش آثار «رای» به‌قسمت‌های طولانی بدون صحبت که‌در آنها شخصیتها کم‌میگویند اما بسیار میفهمانند بستگی دارد-برای مثال صحنهٔ طولانی و آرام شروع «جالساگهار» رادرنظرآورید که‌پیرمرد درتاریك‌روشن‌ایوان - پشت بدوربین - نشسته ومستخدم‌چپق‌بلندی‌را باوتعارف میکند. این‌صحنه‌نقطه‌نظرتمام فیلم‌است -غروب‌یك نظام - نه فقط افول زندگی پیرمرد بلکه افول‌یك‌دوره.

برای کسانیکه به سینما بچشم محمل حرکت و نمایش می‌نگرند آثار «رای» ضد - فیلم است . در یکی از صحنه‌های «جالساگهار» که‌درآن «رای» به‌یك عمل نمایشی ناگهانی دست‌میازد- مغروق‌شدن همسروپسرپیرمرد - او بشدت ناموفق‌است- وتقریبا در هردو مورد - تمثیل قایق واژگون وروش نشان دادن مرگ پسر به‌ابتذال‌میرسد. درجالساگهار هم مانند «دوی» او داستانی راباقدرت «نمایشی» قوی پیش میکشد و مرتباً از حدت ا ن اصل میکاهد . شایداونیزچون «اوگوست‌رنوار» است که میگوید، قهرمان در لحظه‌ایکه دشمنی را بمبارزه‌میطلبد تصویر میشود ویازنی که دردردناکترین حالت کار و زحمت نشان داده میشود موضوع جالبی برای یك نقاشی باشکوه نیست - گو اینکه زنان و مردانیکه چنین آلامی را پشت سر گذرانده‌اند میتوانندبعداً نمونه‌های جالبی برای هنرمند باشند - وظیفه هنرمند بیان‌این یاآن حالت آنی‌هستی انسان نیست‌بلکه وظیفه‌ی او قابل فهم کردن بشریت در تمامیتش است . («رنوار - پدر من» اثرژان رنوار)

«رای» در اینکه تغییر غیر قابل اجتناب است وجهت مشخصی‌دارد هرگز در فیلمهای «جالساگهار» و «دوی» از خود تردیدی نشان نداده است . بهمین سبب‌است که «رای» به‌تصویر نمودن فرد در تمامیتش قانع است و هرگز برای اصلاحات اجتماعی بخشونت وحمله‌دست

نمیزنند . در «دوی» پدر شوهرش باین مشغله ذهنی گرفتار میشود که عروسش تجسم الهه‌ایست و عروس بدبخت عاقبت جانش را در این راه از دست میدهد . همدردی «رای» با ایندو یکسان است . برای «رای» این هردو قربانی هستند . یکی بپای خرافه‌پرستیش و دیگری برای عواقب ناشی از آن نه خشمی وجود دارد ـ نه عجله‌ای و نه جانبداری آشکاری از عواملی که میتواند تغییری در این وضع ایجاد نماید .

در این حالت تعلیق و نحوست ، «رای» تا مغز استخوان یك هندی است. سنن هند هستی انسان را خطی مداوم از جریان حماسی میپندارد و نه یك حلقه‌ی تنگ از درام و نمایش که در آن مرگ واقعه‌ی اندوهباری بشمار میآید .

«رای» در «سه گانه» (تریلوژی) آپو کمو بیش چون « هملت» اجساد مردگان او بر تخته میخوابانند با اینحال احساس کاملا متفاوتی بچشم میخورد . «دورگا» میمیرد بدنبالش «هاریهار» و بعد «ساربا جایا» و بالاخره « آپارنا » اما زندگی تداوم دارد و امید هرگز نمیمیرد و «دید غم‌انگیز زندگی » ادبیات غرب از «رای» کاملا بدور است .

در هند امروز ـ امید تنها یك سنت کهنه جاودان نیست بلکه « اینجا » و « اکنون » را در بر دارد ـ تغییرات همه جانبه‌ای تحت تاثیر افکار علمی غرب بوجود آمده است ـ تا زمان استقلال قسمت اعظم این جنبش بطبقه متوسط تحصیلکرده بستگی داشت اما اکنون که حرکت سریعتری در صنعتی شدن معمول است این تغییرات بیشتر توسعه مییابد، فقیرترین یا شکاك ترین هندی امروز درك میکند که گرچه رفاه مادی و تجدد در چند قدمی او نیست اما هند نمی‌تواند برای همیشه در وضعیت کنونی خویش بماند . شاید در گذشته تنها بآینده و یا حداکثر به نزدیك شدن استقلال امیدی بود اما اکنون امید در این دنیا از حد آرزوی یك زندگی بهتر تجاوز میکند . منطقاً امید بر رفاه مادی بحد کفایت ایمانی بوجود میآورد و ایمان اصل مهمی است در هنر . آثار « رای » صرفاً به بیچارگی و فقر هند نمی‌پردازد و بلکه از ایمان به انسان اشباع است.

بیقراری روحی کسانی چون « برگمان» و « فلینی » ناشی از جستجوی امید یا ایمانیست که آنها نمیتوانند آنرا بیابند . تباین روحیه آنها بنحو اجتناب ناپذیری تفاوت بین شکل‌ها را افزایش میدهد. حرکت کند فیلمهای «رای» انعکاس عمیقتری از واقعیت هند است ـ و از این جهت این حرکت کند از ضرب

آرام یك فیلم« آنتونیونی » ـ که‌جوابی را ایجاب میکند و این جواب در روش زندگی غربی « طبیعی » نیست. متماین است . حتی تقریباً درجهت مخالف آن است وبنابر این جدال تلخی را میآفریند . تصاویر «رای» (مانندتصاویر آنتونیونی) آنچنان است که اگر میتوانستم، آنها را بعلت قدرت‌تبیینی که دارند به موسیقی تشبیه میکردم . این تصاویر آنسوی‌هر نوع تفاهم آگاهانه را نسبت به‌عناصرخود هدف قرار میدهند. تصاویر او تزئینی هستند ـ بوضوح در « چارولاتا » وکم وبیش بهمین ترتیب درفیلمهای دیگر.

ضمناً باید اضافه کرد که درفرهنك کهن هند کلمه « تزئینی » آن کلمه مبالغه آمیز در فرانسه نیست . در « مینیاتور » های « راجاستانی » و موسیقی« کلاسیك » هند « تزئین » و « بیان » واحد و یکسانند و تعمق در ساخته‌های « رای » ازصراحت وبداهت کار او که‌چون موسیقی هندروان است، جلوگیری نمیکند . حتی موسیقی متن اوچون در« پاترپانچالی» و «چارولاتا» اغلب بخودی‌خود بخاطر آوردنی است و این‌موسیقی آنطورمتصوراست ناشنیدنی نیست. مایه‌های آهنگها اغلب قابل‌تشخیص و بخاطرآوردنی هستند وجنبهٔ‌شاعرانه تزئینی‌فیلم هایش‌را تاکید میکنند.

در « پاترپانچالی » رای سبك و اسلوب اصلی خود را خلق میکند ـ گرچه ناشی گریهایی در آن‌بچشم‌میخورد (صحنهٔ بیماری « دورگا » را با آن شیوه و حالت تماشاخانه‌ای بخاطر بیاورید) اما بهرحال اصالت الهام فیلم را موفق‌میگرداند. در« آپاراجیتو» اسلوب‌او پخته‌تر وروان‌تر گشته‌وباظرافت توأم میگردد . از این ببعد در بیان هیجانات بدیهی کمترخودرا مقیدمیکند (چون در مرك « ساراباجایـا ») . با « جالساگهار » « رای » اولین فیلم کارگاهی‌مهم‌خودرا باهنرپیشهٔ حرفه‌ای و وسائل‌پیچیده‌تر تهیه‌نمودو «جالساگهار» تا هنگام تهیه‌ی«چارولاتـا» ازلحاظ‌ساختن یك فیلم همه جانبه و تلفیق واقعیت و تصنع ، نمونه کار اوست .

جالب اینست که این فیلم درقدیمی ترین وفقیر ترین کارگاه های کلکته ساخته‌شده‌است.

درصحنه‌ایوان‌مهتابی که‌فیلم‌با آن آغاز میشودودرتصویراطاق‌نوازندگان و فرارسیدن مرگ، هرگوشه‌ای از محیط با ظرافت طرح‌میشود .

حالت ومحیط حاکمندو بسبب‌این تسلط است که استادی یك‌کارگردان‌این چنین نقش مهمی‌را بعهده دارد. ازاین جاببعد « رای » کاملا بخودمطمئن است ودوربینش‌را باچنان مهارتی بکارمیبرد که یك‌نویسنده قلمش‌را .

تبحر یافتن درفنی وآنرا کاملاتحت اختیارخود درآوردن اولین لازمهٔ بیان حالات شخصی‌است ودرسینما اغلب‌بعلت وسوسه ها و عقده ها این موضوع دشمن هنرمنداست. اما گروهی که با «رای» کار میکنند(اوهمیشه‌باگروه‌خاصی کارمیکند)، مانند موم دراختیارش هستند. چیزی که هنگام فیلم برداری « دو دختر » مرا متعجب‌ساخت، تسلط‌بینظیر او به‌اسلوب کاربود . بهرحال این کمال اسلوب کار نیست که فیلمهای « رای» راپر اهمیت میسازد. دنیاو افکاری که اوطرح میزند اساساً برپایه‌ی تجدید‌حیات بنگال که از قرن‌نوزدهم آغازشد،قراردارد. ازلحاظی اورامیتوان‌یك وقایع‌نگار گذشته‌دانست حال آنکه اعتقاد درونی بامیدو ایمان متعلق‌بگذشته نبوده‌وبلکه‌دربطن‌هندنو ـ

در رویای «نهرو» جای دارد. نهرو جائی بین گاندی و تاگور ایستاد و حقیقت ارزش دنیای تاگور هیچگاه کاملا تاثیر خود را در هند نهرو از دست نداد. در حقیقت تعبیر جدیدی ـ اگر نه در تمام واقعیات ـ لااقل در آرزو های عصر نهرو پیدا کرد.

در فیلمهای «رای» ما کلکته را با «تراموا» های سوخته ـ شورشهای محلی آوارگی ـ بیکاری ـ بالا رفتن قیمت‌ها و کمبود مواد غذائی نمیبینیم ـ گرچه او در این شهر زندگی میکند اما با «شهر حزین» که لااقل ده سال است بر ادبیات بنگالی حکومت میکند، رابطه‌ای ندارد.

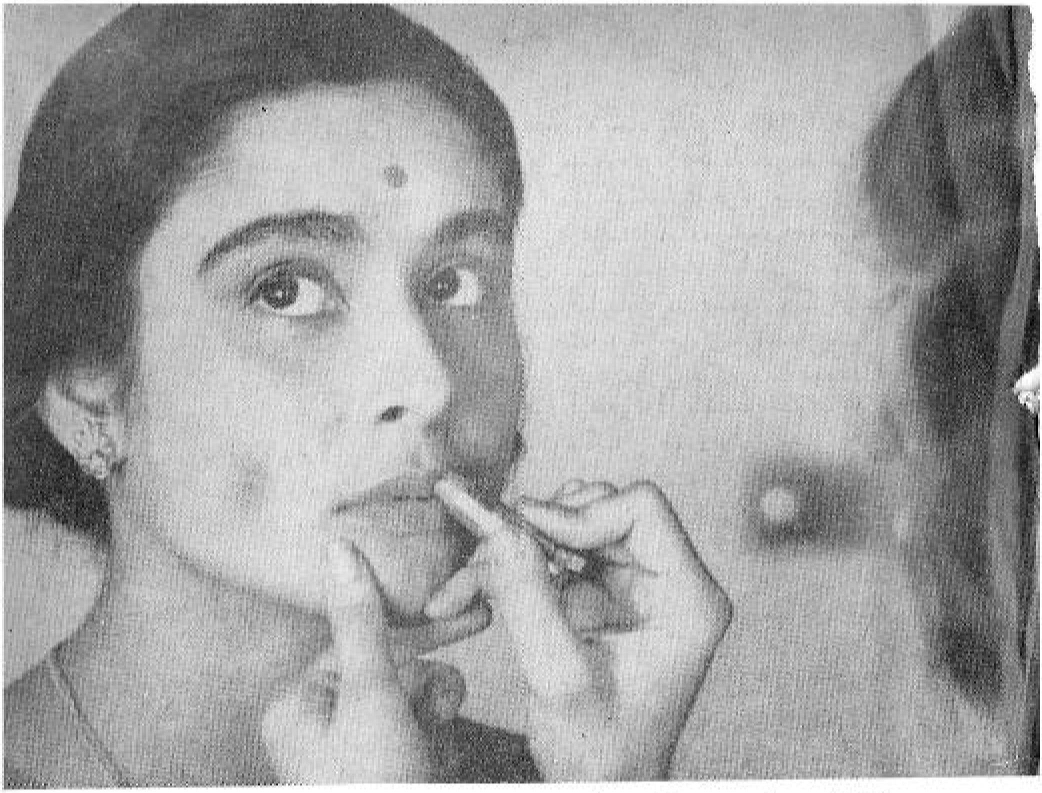
بطور کلی «رای» تکامل تدریجی طبقه متوسط را آنطوری که در دوران طولانی سلطه تاگور منعکس شده تصویر نموده است. این چیزی است که بتکامل خود او و نسل او بستگی دارد. چیزی که او میداند و میفهمد. جامع تر بگویم این چیزیست که تجربه گذشته او را تشکیل میدهد. تجربه‌ای که لازم نیست مستقیماً شخصی و خصوصی باشد؛ مردم ـ آداب ـ سبکهائی که در ادبیات عصر تاگور منعکس شده است با تکرار و توضیح مداوم عادت ثانوی شخص میگردند. تصویری از یك دهاتی ـ مردجانی که میخواهد دنیای خارج را بشناسد ـ

زنانی که بآرامی از طریق جنبش اجتماعی بآزادی میگرایند ـ در شعرها ـ نمایشنامه‌ها ـ داستانها ـ و مقالات نه فقط تاگور بلکه نویسندگان هم عصر او متبلور میشود و این تصویر است که در فیلمهای رای جلوه گر میگردد. شخصیت های آثار او کاملا ساده و معرف بسیاری از خصوصیات بارز آن زمان هستند.

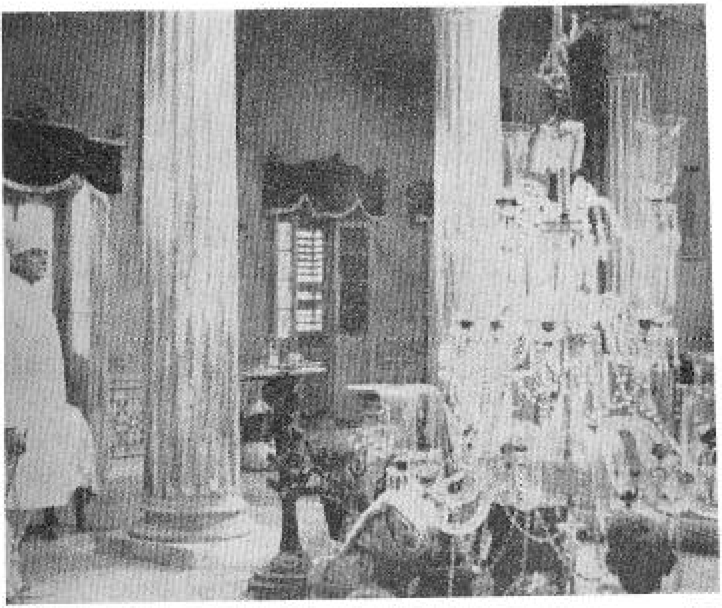
بشخصیتهای «رای» بنگرید؛ شباهت «سومیترا کاترجی» به تاگور جوان در «دنیای آپو» نمیتواند تصادفی باشد. زیرا او ـ البته بدون ریش ـ در فیلمها یکی پس از دیگری ظاهر میگردد و در «سه گانه آپو» «رای» به آرامی از رویای غم انگیز «بیبوتی بوسان» داستان نویس، راجع به «بنگال طلائی» بسوی حالت تاگوری کسیکه عمیقاً بطرف تمدن غرب جلب شده و احساس مفرطی دارد که هویت جدیدی برای هند خلق نماید، دور میشود. طفل سرگردان «بیبوتی بوسان» هرگز بزرگ نمیشود و «آپو»ی «رای» برای مرد شدن تجارب کودکی و نوجوانی پشت سر می گذارد.

در «دوی» ما مجدداً «سومیترا ـ کاترجی» را میبینیم. اینك در «دوی» او تمثیلی از شباب بنگالی یك عصر و نوع خاصی است که آشکارا از تاگور فاصله میگیرد. در «دوی» دیگر ضعف شخصیت آشکار گشته است، اینك او بیشتر به متفکری میماند تا یك مرد عمل ـ برداشتی از یك هملت ـ او «میل» و «بنتام» را مطالعه نموده است و با افکار خرافی پدرش مخالف است اما قدرت آن را ندارد که در مقابل قهر سنت‌ها ایستادگی کند یا منکر آن چیزهائی شود که معتقد است مخلوق جهل است. در افکار سیاسی، تاگور هم از خشونت وحشت کشتار و هم از ملایمت عملی زیرکانه گاندی اجتناب میکرد. اما او الهام بخش افکار وطن پرستانه‌ی با اهمیت و فردگرائی قابل تحملی است. قهرمانان «رای» نیز نمایشگر یك فیلسوف برجسته‌اند اما نمیتوانند در سطح واقعیات مردان عمل باشند.

در زمان تهیه «چارولاتا» «سومیترا ـ کاترجی» دیگر از آن حالت تاگوری خویش بدر آمده است. شخصیت «میل» و «بنتام» خوان (اصطلاحی ملهم از «رام موهون ـ روی» تجدید نظر طلب اجتماعی قرن نوزده که اغلب از وی بنام پدر هند جدید یاد میکنند) بنسل کهنه‌تری تعلق دارد.



■ مدبی موکرجی درفیلم «ماه نگار»



■ تجمل و شکوه در فیلم
«جا لسا گهار»

آمال (چاترجی) خودبین تاگور و آنچه که بعداً پیدا خواهدشد قرار میگیرد. اما او نیز ناخودآگاه، مستعد برای اخلاقی بودن و عاری از بدبینی و بدطینتی است، برادرش را وقتی که فکر میکند ممکن است باو خیانت کند، ترك میگوید. آنچه که بعد از این میآید میتوان بیشترش را در «کاپوروش» دید: نسل عصر تاگور عاقبت شکست خویش را در عقل ضعیف و نسبتاً انگل‌وار روشنفکرانی (یك نویسنده سینمائی) که دیگر واهمه‌اش ناشی از ذکاوتشان نیست و بلکه از فقدان محض شهامتشان میباشد، درمییابد.

در رشته فیلمهای «سه گانه»، «دوی» «ساماپتی» «چارولاتا» و «کاپوروش» قهرمان «رای» از آن قالب معصومیت محفوظ تاگور تنها باین دلیل بدر میاید که خویش را با آنچه میخواهد ادعا کند متفاوت مییابد. نوع قهرمانیکه بوسیله «سومیترا کاترجی» در فیلمهای مختلف «رای» معرفی میشود دیگر اصالتی در حرکاتش نیست و در اعمالش مردداست. در «کاپوروش» قهرمان او بی آنکه متمایز باشد، ضعیف است. اما مطمئناً این عاقبتی است منتظره و طبیعی برای شباب شاعرانه بنگالی که تحت تاثیر تاگور بکمال رسیده باشد. چنین قهرمانانی تحت فشار حقایق برملا شده پس از استقلال هند بدبین میشوند. آرزوهای گذشته آنان بندیست برپایشان و آنهارا در اینکه با اجتماعشان بپیش بروند، ناتوان میسازد. جائیکه بهرحال چه بخواهیم و چه نخواهیم قانون جنگل رواجی یافته است. اما حتی این تکامل تدریجی، قهرمان را کاملا بخارج از دنیای تاگور نمیبرد و بلکه اورا بدورترین حدود میرساند، حدودیکه تاگور خودنیز آنرا یافته است.

حتی در لباس طبقه کارگر فیلم «آبیجان» نحوه تفکر رای «وچاترجی» که جز نحوه تفکر طبقه متوسط متاثر از تاگور نیست ــ فقط با جزئی تغییر در ریش شخصیت فیلم نشان داده میشود. «سومیترا» بطرق مختلف سعی کرده است که نه تنها در این فیلم بلکه در فیلمهای دیگرش نیز خشن بنماید اما هرگز نتوانسته است از تصویر کردن فریبندگی ــ معصومیت و ناخودآگاهی توأم با ضعف جوان شاعر مسلك بنگالی خودداری کند. چنین قهرمان محافظت شده‌ای در تحت تسلطی پدرانه و پنهان خود قادر بمبارزه نیست و کمتر از آنست که موفق باشد.

در «کانچن‌جونگا» قهرمان از طبقه اجتماعی کاملا جدیدی برمیخیزد و سیر فکری او با خیالپرستان «تاگوری» متفاوت است. او بامروز تعلق دارد با «ایده‌آلیسمی» که با واقعیات قابل تطبیق‌تر است چرا که این «ایده‌آلیسم» روشن‌بین‌تر و کلی‌نگرتر است. دیگر او پسر حساسی که بیك «ایده‌آلیست» مبدل شده‌باشد، نیست. او به طبقه جامعتری تعلق دارد که مدتهاست از مالك شدن چشم‌پوشی نموده‌است لااقل او از عموی مضحکش خجل نیست و میتواند هر روز «بیل» را «بیل» بنامد و حتی اگر از دختریك «ری‌بهادر» (یك‌عنوان کوچك انگلیسی) خوشش بیاید برای قول مبهم دخترك ــ که اورا در کلکته ملاقات خواهد کرد ــ اهمیت زیادی قائل نمیشود و اگر روابط بخوبی ادامه نیافت، تردیدی در جدائی ندارد. اما با تمام این اوصاف این قهرمان متمایز تنها در صحنه جدا افتادن باشکوه «دارجلینك» مورد اشاره قرار میگیرد و این فیلم ساده بطرز ناشیانه ای بمجموعه ارزشهائی اشاره میکند که اساطیرشناسی (میتولوژی) تاگور با آن ناآشناست.

«آنیل چاترجی» در دو فیلم «رئیس

پستخانه» و «ماهاناگار» معرف شخصیتی ضعیف تر از یك قهرمان است. اما در هردوفیلم تأکید اصلی بر دو شخصیت دیگراست در «رئیس پستخانه» بر کودك ودر «ماهاناگار» برزن. درنتیجه درهر دوفیلم او شخصیت مبهمی است که برای پر کردن جای معمول آدم بی‌اهمیتی از طبقه متوسط آورده شده‌است. او تاحدی به‌پوسته خارجی اخلاقیات دنیای‌ناگور بستگی دارد که ــ بی‌آنکه وظیفه‌ای نسبت بآنها داشته باشد ــ میخواهد در «رئیس پستخانه» کودك را تعلیم دهدو در «ماهاناگار» زن را راهنمائی کند که که بکاری اشتغال ورزد و ارتباطات و هیجانات ناشی‌از احساساتش هرگز بحدی والاتر از معمول زندگی که قهرمانان فیلمهای دیگر «رای» خصوصاً «سومیترا چاترجی» درمعرفی یك عصرودوره بدان رسیده‌اند، نمیرسد.

میتوان گفت که‌مشغله ذهنی «رای» تاقبل از تهیه «ماهاناگار»، «مرد» است. شخصیتهای زن «سه‌گانه» همان زنان باستانی هندند که طبق معمول همیشه عاشقند و فقط گاهگاهی معبود واقع میشوند. آنها پناهگاه مردان‌خانه‌بدوشی هستند که باید بجنگ زندگی بروندو و بخاطر همین جنگ‌سرنوشتشان‌اهمیت بیشتری دارد. شخصیت‌زن فیلم «دوی» کم وبیش شیئی است که حتی بیش از آنچه که‌متعلق بشوهرش باشد درخدمت پدرشوهرش‌است. حتی میل‌وعشق‌ورزی مادرانه «ساربـاجایا» نمیتواندنقشی در زندگی‌او و یا آیندهٔ خانواده‌اش داشته باشد.

در «رئیس پستخانه» طفل چون مادرکوچکی است که باید مسئولیتهای عشق در حال زوالی را متحمل باشد. در «ساماپتی» اگرچه شوهر مرد جوان «روشن شده»ایست ــ حدود اختیاراتی راکه‌همسرش‌میتواند از آن برخوردار باشد چندان زیاد نیست. فیلم‌تغییراتی را در وضع ازدواج نشان میدهداما این دگرگونی بیشتر متوجه «مرد» است تا «زن» که‌باخوشحالی آنچه‌را که‌دیگران پیش از اوپذیرفته‌اند، قبول‌میکند

در «ماهاناگار» است که ما برای بارنخست زنی‌را میبینیم که در امکان انتخاب نحوهٔ زندگی خویش بیدار شده است اماطبق معمول این شوهر است که اورا «بیدار» میسازد ــ چرا که در عرف وسنن هند «مردانند» که بزنان آزادی میبخشند. امابازهم‌طبق معمول وقتیکه‌نتیجهٔ کارراهی‌بینندازقرارخویش عدول میکنند. «آراتی» قادر نیست که خود را باآزادی‌اندکش تطبیق‌دهد اما دنیائی را که شخص در آن میتواند برای خویش کسی‌باشد، حس کرده‌است.

هنگامیکه اوازشغل خویش استعفا میکند ــ تنها عمل اعتراض آمیزش ــ نه‌تنهاازمیل‌شوهر خویش بلکه‌ازاحساس شخصی خود ــ متاثر از اخراج غیر عادلانهٔ دختری دورگه ــ متابعت دارد و با این عمل بطرز طنزآلودی‌آزادی خویش را از دست میدهد. کسی‌درمقام مخالفت بـا این عقیده گفته‌است: «آراتی» در راه حفظ حقوق‌خویش تباه شده است.» فرض کنیم که چنین‌باشد ــ پس کنارآمدن با یك احساس‌ساده‌درونی ازاستقلال مادی کارساده‌ای نیست. چنین نتیجه‌ای از طرق نسبتاً درهمی بـدست میآید که تازه بحقیقت وضعیت‌میافزاید.

اما من اولین ادعای «رای» را در مورد زن هندی‌اغواکننده‌ونامطمئن میبابم. نگـرش‌کافی بدرون شخصیتها نمیشود و شخصیت‌ها بیشتر به واقعه‌ی خارجی بستگی دارند (چیزی‌که‌ازدرای

غیرمنتظره است) . مکالمهٔ زن و شوهر جلوی دروقتیکه شوهر میگوید، «نگران نباش - شهربزرگیست - بالاخره یکی از ما باید کاری پیدا کند» جواب دست به نقدی است برمشکلی که تداوم خواهد یافت و ما را برای مدتها بستوه خواهد آورد. وعجیب مینماید که «رای» راه حل وجواب قالبی جستجو کند، چه فیلم های او آنطوریکه هرکس میتواند پایان را بزعم خود بسازد خیلی بهتر است.

«رای» در «چارولاتا» کاملا با اطمینان کار میکند وچون بخوبی شخصیت فیلم را شناخته است، همه چیز درجای خویش قرار میگیرد. فیلم بیشتر شخصیت باطنی «چارولاتا» را مطرح میکند باوجود این تماشاچی نتیجه میگیرد که انسانها قادر بخواندن افکار درونی یکدیگر نیستند. «بوباتی» بجز وقتی که در کالسکه بگریه می افتد، بیشتر به یك نوع شباهت دارد تا یك شخصیت ؛ جوان مقبول آزادیخواه بنگالی قرن نوزده که معصومیت ناخود - آگاهش شخص را تحت تاثیر قرار میدهد. «آمال» هم بنوبه خود تنها درصحنهٔ اطاق روزنامه نگاران بعد از سرقت - آنجا که پشت برادرش درسایه روشن ایستاده است - بخود میآید و متوجه واقعیت وضعیت خویش میگردد. کشمکش درونی او درقسمت های دیگر آنچنان گنگ است که تقریباً بطور کامل بسیاری از تماشاچیان متوجه آن نمیشوند.

■ زن و نویسندهٔ جوان درفیلم «کاپوروش»

اما هنگامیکه خود «چارولاتا» مطرح است تمام افکار باطنی او آشکار میگردد. «رای» در «ماداهابی موکهرجی» تجسم نوعی زن هندی را میبیند، هما نطوریکه در «سومیترا کاترجی» تمثیل یك مرد هندی را، عمیقاً باهوش - حساس - ظاهراً موزون و آرام و باطناً نمایندهٔ یك زن هندی در عرف امروز که روح حساسش از ارتعاشات امواج خارجی که بانزوای درونیش رخنه میکند، متاثر میگردد.

دنیای خارج در دگرگونی است و در یك اطاق نشیمن با تزئیناتی بسبك انگلیسی قرن نوزده فلسفه اجتماعی و افکار «رام موهون روی» لاجرم در راه آزادی زنان بکار میافتد. «ماهانا گار» یك داستان معاصر است و «چارولاتا» از یك دوره سخن میگوید. با اینحال در دومی قهرمان زن بیدارتر است وحتی میتوانیم اورا خشن بیابیم. اگر وجدانش اورا آزار نمیدهد صرفاً بدلیل معصومیتش نیست. او شخصیت مقتدری است که آنچه را میخواهد بدست میآورد. دانائیش تکان دهنده نیست وتنها او را در یافتن مردش مصمم میسازد. او بشکل مبتذلی مرا بیاد «لیدی مکبث» درفیلم «سیبرین» اثر «وایدا» میاندازد ؛ در اجتماعی که بزنی میگوید «اینجا مردیست که تو باید او را دوست بداری» او از داشتن یك رابطهٔ غیرممکن خجالتزده نمیشود و من تکرار میکنم که این فقط تاحدی به طبیعت معصوم خود آگاهش مربوط میشود. این حالت چنان بآهستگی اورا درخود میگیرد که او باشکال میتواند آنرا توجیه کند - اما در آن صحنهٔ فراموش نشدنی باغ ، او حقیقت «ماه را دور از سایه

ساتیا جیت‌رای باتفاق آهنگساز «جیمز ایووری»

های شك و تردید درمییابد ـ یك لحظهٔ گویا ودر نوع خود عالی .

برخلاف این واقعیت که «کاپوروش» فیلمیست ولنگارانه و براساس مختصات «رای» و فیلمش «چارولاتا» ـ من در «کاپوروش» وتداومی در تلاش و جستجوی آن زن برای سعادتی خودساخته‌میبینم. اوهمان شخصیت است .

مثل‌همیشه متکی‌بخود وآرام که‌تنها از طریق‌تجارب گذشته‌اش ـ تجاربی که در «ماهانا گار» و «چارولاتا» بدست آورده ـ خودش‌را عوض کرده‌است. دراولی اوباطمع استقلال‌مادی آشناشد وآنراخواست. در دومی‌مردی‌را که دوست داشت یافت و برای بدست آوردن حق عشق ورزیدن باوانتظار کشید ودر «کاپوروش» او زنی است که‌این‌هردورا ازدست داده‌است .

دراین‌فیلم‌او بایك‌چاپکار خشك‌وبی‌روح که هرگز مورد علاقه‌اش نبوده ازدواج میکند وهمسر اومیماند چرا که برای یك‌زن این‌تنهاراه است . او تقریباً در همان حالت تعلیقی است که در پایان «چارولاتا» بود. ناگهان برای‌برهم‌زدن آرامشش ـ عشق نخستین او مجدداً در

صحنه‌ظاهر میشود. او دیگر بدون هیچ دلیل‌معقولی‌میداند مردی که یکبار در بدست آوردن‌او شکست‌خورده‌دیگر باره نیز موفق نخواهد شد. و در این باره پیش‌بینی او بخاطر احساسی عاطفی و اصیل‌نسبت‌به یك‌برادر نیست بلکه‌بخاطر ناتوانی دربی‌اعتنابودن باجتماع است. بازشخصیت او در سکوتهایش گویاتر است، تا خطابه‌های طولانیش. باز فکر کارگردان روی‌شخصیت زن یك داستان مثلثی متمرکز شده است. بنابراین «کاپوروش» بیان ضعیف‌تری از همان ادعاست وتنها اهمیتش درتداوم‌مایهٔ آن ونتیجه‌نهائی آنست.

باپیشرفت آزادی زنان نادرستی روش ازدواج به‌ثبوت رسیده است و از طرفی‌درجامعهٔ غرب نشانه‌هائی‌ازشکست آن بچشم میخورد. بهرحال خوب یابد اینرا به جامعه شناسان وامیگذاریم. اما حقیقت اجتناب ناپذیر اینستکه در مملکت‌ما باتوفیق زنان در امر تعلیم و تربیت واستقلال مادی،چنین مشکلاتی اندك‌اندك احساس میگردد وعلت شاید آن‌است که «رای» هرگز هوشیارانه به چنین‌تداومی نیندیشیده‌است. بهرحال‌این حقیقت که‌این فیلمها بموقع نتوانستند مقبول‌واقع شوند، بخوبی‌مشهوداست.

ازنشانه‌های کار «رای» یکی‌این‌است که‌امروزی‌ترین وحقیقی‌ترین نکات مهم داستان باید در محیطی قدیمی اتفاق افتند تادروضعیتهای عادی، مقدمتا باید گفت که امروزی‌بودن، آن‌چیزی‌نیست که‌بداستان فیلم مربوطشود وبلکه به دید خارجی کارگردان ازآن واقعه یا داستان‌بستگی‌دارد. دید شاعرانهٔ «رای» حاکی‌از بیخبری ودوری ازبدیهی‌ترین مشکلات روز مره است و چنانچه او نمیتوانست بازگشتی بگذشته ــ بآنچه که‌درصدساله اخیردر مملکت ما اتفاق افتاده‌است ــ داشته‌باشد، اونمیتوانست «سه‌گانه» و یاعصر تاگور دردوره «رنسانس» بنگال قرن نوزده و کمی بعد از آن را با آن تبحر بفیلم برگرداند.

بیم و هراس «رای» از قهرمانانش هنگامی روبزوال میرود که‌باشخصیتهائی (سرمایه دار «جالساگهار» ـ چاپکار «کاپوروش») کم وبیش بیگانه بامختصات عصر تاگور سرو کار دارد. عصری که «ایده‌آلیسم» آن اغلب واقعیات‌زننده‌ی شخصیت‌ها وتضادهای اضطراری وغیرقابل اجتناب درونی انسان را نادیده گرفته‌است. مثلاخاطراتی که دراین‌دوره برشته تحریر در آمده هرگز به‌کلیت روانی انسان نپرداخته و تنها عوامل خوشایندودرعین‌حال‌ازنظرعمومی‌ناملموس را مورد توجه قرار داده است. تاگور خودش زندگی‌خصوصیش را هرگزمانند گاندی‌آشکار نمیسازد. بینش گاندی در چهارچوب قیام طبقه‌متوسط هند زندانی نبود،حال آنکه بینش تاگور در چنین چهارچوبی گرفتار بود. روش تاگور در اوج‌خود به‌ایجاد تصویری شریف از شخصیت ها منجر میشد ودرحضیض خویش شکلی مزورانه، خشکه مقدس و ترسیده ازفروید بخود میگرفت وچنین روشی لاجرم، هرگز برای تشریح شکل خام زندگی مناسب نیست. تاگور در «چارولاتا» که‌اوج کاراو درتشریح ضعف انسان‌است نیزشیوه‌ای ظریف وخطاپوش در نگارش دارد.

نه‌جنبه‌های خشن وزشت اجتماع‌ما ونه «شعرغمگین» که باکوشش‌طرفداران تاگور برای هماهنگی باآنها بوجود آمده‌هیچ‌کدام‌درفیلمهای «رای»منعکس نشده‌است. درواقع هرگاه که قدم وسوسه آمیزی بسوی آنهابرداشته است،هرآن

امکان داشته که موفق نشود- برای نمونه «آبیجان» را در نظر بگیرید، او بطور کلی در نفوذ به دنیای پنهانی کارگران شکست میخورد و دلیل شکست اینستکه نمیتوان دنیای پنهانی کارگرانرا از میان اساطیر و تمثیلهای دنیای تاگوری بیرون کشید. جای تعجب نیست که دراصل قرار بر این بوده است که این فیلم را شخص دیگری از داستان فیلم «رای» بسازد، اما در آخرین لحظات «رای» خود بکارگردانی آن مشغول میشود- حتی محیط اداره‌ایکه «آراتی» در «مهاناگار» در آن بکار اشتغال دارد و باندازه کافی پیچیده و پرادبار نیست، و هرگز نشانی از آن بی‌اعتنائی تاریخی و بدگمانی و خودگرائی راکه نشانه کامل چنان واقعیت ناخوش آیندی میتواند باشد، در خود ندارد. این فیلم بدون هیچ ظرافتی بهم بافته شده و شخصیتهای اداری آن ازعمق ناپیدای خویش هیچ پیامی بهمراه ندارند.

ازاین ببعد سادگی و بدویت پرقدرت فیلمهای اولیه «رای» بسوی پیچیدگی متمایل میگردد. بزبانی دیگر موفق نمیشود که بدنیای بعداز تاگور که در آن جوان ایده‌آلیست بیک بدبین ویا آدمی بری از وطن پرستی - سیاست و اصلاح اجتماعی - چراکه باو ثابت شده است که همهٔ این حرفها کثافت است - مبدل شده است در نتیجه «بشر غمگین» پناه ببرده که کمراه یابد. این سئوال قابل بحثی است، باید دید نسلیکه با تاگور در امید قبل از استقلال بثمر رسید آیا مقابله با سرخوردگیی- حرص وطمع- رشوه‌خواری- آلودگی و خشونت که مخلوق بعداز استقلال است، توانائی کافی دارد یا خیر؟ حتی وضع روستائی امروز تغییر کرده است و هیچیك از تصویرهای زندگی گذشته دیگر مصداق ندارد. تصویر زندگی در روستاها که برای مدت زیادی در ادبیات ماشکل خاصی یافته بود، بالاخره واقعیت خودرا از دست داد.

باهجوم سرمایه گذاری حساب شده در حوالی دهات، نفوذ رادیو، توسعهٔ مسکن، برنامه‌ریزی خانواده، سینمای تجارتی، پولیکه دراثر افزایش قیمت مواد غذائی بگردش افتاده و ایجاد راههای ارتباطی، صور تازه وقهرمانان جدیدی خلق شده‌اند. اساطیر کهن، زمینهٔ قبلی وغنی فکر طبقه متوسط را تهیه‌میبیند وبدینصورت دیگر برای امروز مناسب نیستند، اما نیاز به القاء این ارزشها بزبانی خشن‌تر بشدت آشکاراست. بالاخره باما عصر بعداز تاگور فرا میرسد،

عصریست که ممکنست بطور وسوسه انگیزی یك هنرمندرا برای درگیر شدن بخود فراخواندو سینما هنریست که خواه و ناخواه بطریقی باید دگرگونیهای ایجادشده درواقعیات اجتماعی را منعکس نماید- آیا «رای» بدین منظور بمرحله دیگری درکار خویش داخل خواهد شد؟ و آیا هنرمندان جدیدی ازمیان این دورهٔ بی‌آرام برخواهندخاست؟ جواب این سئوال نامعلوم است - و آیا برجسته‌ترین تمثیل هوش وحساسیت - که درسالهای «رای» دربنگال حاکم برسینما بوده‌است- بطبقه دیگری منتقل خواهدشد؟ «رای» در شرح‌حال مستندش راجع به تاگور برای انسان کاربرا میکند که تمام فیلم- هایش برای عصر تاگور، قبول یك دنیای مطلوب که بوسیلهٔ دیگری خلق شده وسعی در روشن ساختن آن بنحو درخشانی وطرح و گسترش آن بزبان سینما.

ترجمه: فریدون معزی مقدم

آهنك فيلم

۱

■ گابل کوبیك ، موسیقی دان و آهنگساز بزرگ آمریکائی، طی یکی از جلسات سخنرانی که چند سال پیش در شهر رم برگذار شد چنین گفت : « آهنك متی که توسط آرون کاپلند برای فیلم وارثه اثر ویلیام وایلر ساخته شده است ، بقدری حساب شده و دقیق بود که فیلم را بصورت داستانی نو درآورد.»

درك مستقیم کوبیك که بدون شك کاملا زیرکانه بود ، درحقیقت می توانست مورد قبول سینمای نو قرار گیرد . اوعقیده دارد که که موسیقی تنها یك تزئین ویا برای پر کردن فضاهای خالی فیلم نمی باشد، بلکه متمم آن است .

متن آهنك فیلم «سنسو» که دراصل « سمفونی» هفتم « بروکز »میباشد و توسط ویسکونتی برای فیلم نامبرده تنظیم شده است وهمچنین قطعهٔ «برامس» که بوسیله لوئی مال برای فیلم «عشاق» تنظیم گردیده است، بخوبی این امر را نشان میدهد.

تا چند سال پیش نه تنها مردم عامی بلکه اکثر منتقدین سینما براین عقیده بودند که موسیقی متن فیلم نقش کاملا بی ارزش وسبکی را در فیلم ایفاء می کند. در تاریخ فیلم های ناطق فقدانی درمورد آهنك های باارزش وقوی چون آثار پروکوفیو، پی زتی - مولی پیرو وغیره دیده نمیشود. ولی باوجود این آثار بازهم فیلم نمیتوانست اثری برمردم بگذارد . حتی منتقدین بزرك سینمائی هم وجود این آثار را بی جا وغیر قابل فهم می دانستند.

اخیراً با تغییراتی که در ساختن آهنگ متن فیلم بوجود آمده است این طرز فکر در بین عموم مردم تغییر کرده است . برای مثال میتوان «نینوروتا» را نام برد، کی امروزه آثارش عنصر اصلی وضروری فیلم های فلینی میباشد. همچنین آهنك متن هائی که «جووانی فوسکو» برای فیلم های آنتونیونی میسازد آهنگسازانی که امروزه برای فیلم های سینمائی متن موسیقی تهیه میکنند، در وهلهٔ اول حرکات، حالات وروحیات هنرپیشگان را درنظر می گیرند و آنگاه دست بکار ساختن موسیقی مربوط به آن می شوند .

این ترقی و پیشرفت ناگهانی درامر آهنك فیلم از زمانی شروع شد که فیلم های وسترن ایتالیائی بروی پرده آمدند. از نقطه نظر تجارتی این فیلمها چون معدنی ازطلا می باشند ولی همین فیلم ها وبخصوص: بخاطر یك مشت دلار یك دلار- سوراخ شده - بخاطر چند دلار بیشتر -خوب، بدوضعیف صد در صد موفقیتشان بخاطر آهنگشان بوده است

البته ترانهٔ آهنگهای مختلف این فیلمها نیز در دلپذیر جلوه دادن فیلم بی اثر نمیباشند. مثلا آهنك «بیگانگان درشب» برای فیلمی جنائی تنظیم وساخته شده بود و بعدها ترانه ای به آن اضافه نمودند. سه آهنگ «کجا، نمیدانم» و «تم لارا» از فیلم دکتر ژیواگو و آهنگ «یك مرد ویك زن» از فیلمی عشقی بهمین نام، درسال ۱۹۶۶ از پرفروش ترین صفحات مربوط به آهنگ متن فیلمها بوده اند. آهنگهای رشته فیلمهای جیمز باند

نیز کم از آهنگ‌های ذکر شده نیستند.

درحقیقت ، امروزه اینطور بنظر میرسد که فیلمهای «موزیکال» تا حدی امتیاز سابق خودرا از دست داده‌اند. مثلا سبك فیلمهائی که توسط فرد آستر، جینجر راجرز و غیره تهیه میشد بکلی با فیلمهای «موزیکال» سال‌های اخیر متفاوت است. در این فیلمها رقصهای سبك و زیبا باضافه موضوعی گیرا و دلپسند بچشم میخورد چون فیلمهائی از قبیل «خانم محبوب من» و «نوای موسیقی» (اشکها و لبخندها) وغیره .

در فیلمهای «موزیکال» ایتالیائی بیشتر سعی کارگردانان براین است که برای پرفروش کردن فیلم، از خوانندگان معروف و مشهور چون ریتا پاوونه- جانی موراندی- بابی سولو کاترینا کاسلی- لیتل تونی وغیره که کارشان اجراء آهنگهای عوام پسند میباشد، استفاده نمایند.

با آوردن این چند مثال در مورد آهنگ فیلم فکر میکنیم شما نیز با آقای کوبیك موسیقی‌دان آمریکائی همعقیده شده باشید که آهنك متن فیلم تنها برای پر کردن فضاهای خالی فیلم نمیباشد، بلکه متمم و کامل کنندهٔ آن است.

هنری منچینی

۲

■ تا پیش از سال ۱۹۴۰ که هنوز صفحات ۳۳ دور ببازار نیامده بودند، موسیقی فیلم طرفداران زیادی نداشت ولی از این تاریخ ببعد که موسسات صفحه پر کنی توانستند کلیه آهنگ‌های یك فیلمرا بروی یك صفحه پر نمایند مردم کم و بیش بموسیقی فیلم توجه نمودند و درمدت کوتاهی موسساتی که این گونه صفحات‌را دردسترس مردم قرارمیدادند بااستقبال گرم و بی‌سابقه‌ای روبرو شدند که برایشان کاملا غیرمنتظره بود تا این که در سال ۱۹۵۸ نیمی از پرفروش‌ترین صفحات آمریکارا آهنگ‌های فیلمهای مختلف تشکیل داده بودند.

المر برنشتاین ، کــه یکی از معروف‌ترین آهنگسازان فیلمهای سینمائی میباشد در همان سال آهنگ متن فیلم «مرد بازو طلائی» را ساخت و بلافاصله یکی از موسسات معروف، کار پر کردن آهنگ‌های فیلمرا عهده‌دار شد ودرمدت کوتاهی جزء پرفروش‌ترین صفحات روز درآمد. از آن پس المر برنشتاین یکی از با استعداد ترین آهنگسازان فیلم‌های سینمائی لقب گرفت.

آنروزها صاحبان موسسات صفحه پر کنی از درآمدی که بواسطه پر کردن آهنگ‌های فیلم نصیبشان شده بود، از خوشحالی در پوست نمی گنجیدند، درضمن مدیران مؤسسات فیلم برداری نیز در خوشحالی دست کمی از مدیران موسسات صفحه پر کنی نداشتند، چون باین نتیجه رسیده بودند که موسیقی یك فیلم بهترین

تبلیغ برای معرفی کردن فیلمهایشان میباشد.

یکسال بعد از این جریانات «ویکتور یانك» فقید، آهنگ فیلم هشتاد روز دور دنیا را ساخت که درهمان ماههای اول نمایش فیلم بیش از یك میلیون صفحه از آهنگ‌های آن بفروش رسید.

امروزه مؤسسات بزرك فیلم‌برداری متن موسیقی فیلمهایشان را خود بروی صفحه پر می‌نمایند و در دسترس عموم قرار میدهند.

آهنگ سازی که این روز همه‌جا صحبت از او وکارش می‌باشد «هنری منچینی» نام دارد، که بدون‌شك آثار اورا بارها شنیده‌اید. آهنگ‌های مون‌ریور وروزهای‌شراب‌وگل سرخ که‌ازساخته‌های اومی‌باشند برندهٔ جایزه اسکار شده‌اند. از دیگر کارهای او آهنگ‌متن‌فیلم‌های پلنگ صورتی - معما - سرباز در باران و ورزش مورد علاقه مردها را میتوان نام برد.

«منچینی» باساختن مایه اصلی یکی از رشته فیلم های تلویزیونی بنام «پیتر گان» درمیان مردم آمریکامعروفیت خاصی بدست آورد. باوجودیکه نمایش این رشته فیلم، مدت‌ها پیش تمام شده، ولی آهنگ‌های مربوط به‌آن هنوز هم جزو پرفروش‌ترین صفحات اروپا و آمریکا بشمار میرود.

منچینی که درحدود ۴۲ سال‌دارد باهمسر وسه‌فرزندش در «سانفرانسیسکو» زندگی میکند. عقاید صریح ودقیق اودر مورد موسیقی، بخصوص موسیقی فیلم بسیار جالب وشنیدنیست. میگوید:

« در طول مدتی که مشغول ساختن آهنگ‌برای‌فیلم‌می‌باشم، بهیچ‌وجه‌حاضر نیستم به‌نظریات وراهنمائیهای دیگران گوش دهم. حتی مایل نیستم از مدیر مسئول، تهیه‌کننده ویاهنرپیشگان فیلم کمك بخواهم. اگر اتفاقا به‌مسئله‌ای برخورد نمایم که تاحدی پیچیده وگنگ باشد آنقدر فکر خواهم کرد تا خود به تنهائی راه‌حلی برایش پیدا کنم» اواظهار داشت:

«باخواندن سناریوی یك فیلم هرگز دست‌بکار ساختن آهنگ متن آن‌نمی شوم، چون بعقیده من آنچه که برروی کاغذ آمده‌است باآنچه که درصحنه‌اتفاق خواهدافتاد کاملافرق دارد. برای‌ساختن موسیقی متن همیشه‌پس‌از اتمام‌کار فیلم‌برداری ۴ تا ۵ بارفیلم را تماشا میکنم ودرخلال اینمدت، داستان‌فیلم، موقعیت، وضع وحالات بازیکنان را بدقت درنظر میگیرم. بعد بمنزل میروم وبابررسی کردن روحیات‌هریك ازشخصیت‌های‌فیلم دست بکار ساختن متن‌آهنگ‌مربوط‌بآن میشوم بنظرمن‌موسیقی‌فیلم همانا داستان فیلم ونمایندهٔ حرکات‌هنرپیشگان است. گاهی اوقات موسیقی فیلم‌بقدری قویست که میتواند احساسات و کلیه روحیات بازیگر فیلم را در نقشی که عهده‌دار است، بخوبی ووضوح نشان دهد. برای مثال‌شعر وآهنگ مون‌ریوروضع وحالت دختر داستان را کاملا برای تماشاچی روشن می‌نمایدوباومیفهماند که‌آپارتمان زیبا، مهمانی‌های‌پرخرج، لباسهای‌گران ونمونه‌های عجیب‌وغریب‌موی‌سرش‌تماماً ساختگی می‌باشد و او باطنا دختریست درست کار وساده.»

وقتی موسیقی متن یك فیلم کامل میگردد، کمتر کسی پیدا میشود که با گوش‌دادن بآن‌خسته نشود، چون‌موسیقی یك فیلم بتنهائی قابل فهم نیست وفقط از قطعات مختلف ونامفهومی که‌بدنبال هم قرار گرفته اند تشکیل شده حال اینکه هریك از این قطعات بنوبه خود در طول فیلم اثری خارق العاده‌و لذت بخش بر تماشاچی خواهد داشت.

باین ترتیب قطعات موسیقی که برای فیلمها ساخته میشوند تنها زمانی برای شنونده خوشایند است که شاهد بازی هنرپیشگان نیز باشد.

برای این که مردم بتوانند بدون دیدن فیلم نیز از موسیقی آن لذت ببرند، من چینی یک‌بار دیگر قطعات موسیقی متن را بررسی می‌نماید و آنها را طوری تنظیم می‌کند که هر آهنگ به‌تنهائی اثری بر روحیه شنونده داشته باشد. اگر بخاطر داشته باشید در فیلم «صبحانه در تیفانی» صحنه‌ای از یک مهمانی را مشاهده می‌نمودید که در آن قسمت، چهار یا پنج قطعه آهنگ نواخته می‌شد که هیچیک آغاز و پایان مشخصی نداشتند. البته کمتر کسی ممکن است در موقع نمایش فیلم متوجه این موضوع شده باشد، ولی بدون شک اگر همان قطعات بروی صفحه چاپ نمی‌شد، هرگز این آثار جزو پرفروش‌ترین و با ارزش‌ترین کار من چینی قلمداد نمیشد.

من چینی میگوید: «یکی از مهمترین راهها برای ترقی کردن در هر کاری، دانستن خواسته‌های مردم و ترتیب اثر دادن به آنهاست. من بخوبی می‌دانستم که مردم از خریدن و گوش دادن بصفحه‌چه میخواهند بهمین دلیل پنج آهنگ ناتمام فیلم «صبحانه در تیفانی» را کامل نموده و جهت چاپ به‌موسسات صفحه‌پرکنی ارائه دادم»

برخلاف عده‌ای از مردم، من چینی عقیده دارد که موسیقی متن نباید در سراسر فیلم بگوش برسد. مثلا در صحنه‌ای آرام و عاشقانه که دو نفر احساسات خود را نزد یکدیگر زمزمه میکنند، صدای موسیقی حکم شخص ثالثی را خواهد داشت که بی‌ملاحظه و بی‌پروا وارد گفتگوهای شیرین این دو دلداده شده است. پس آهنگ متن را باید از این قسمت فیلم حذف نمائیم و در عوض با کمی تغییر و تبدیل در صفحه بگنجانیم.

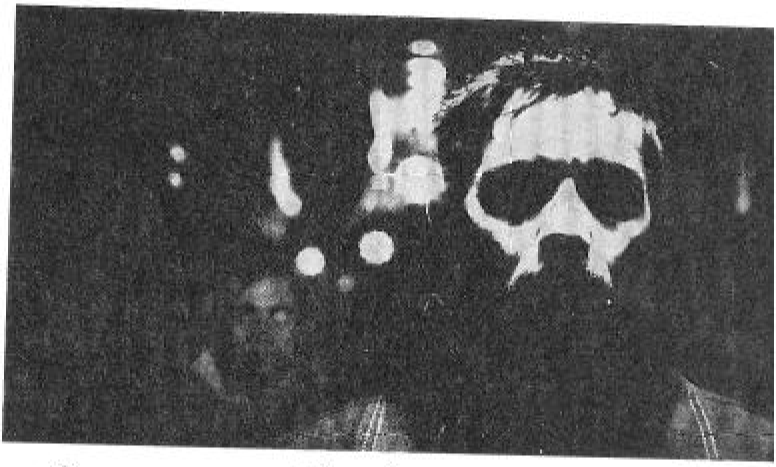
بد نیست اینرا هم بدانید که موسیقی متن هر فیلمی قابل چاپ شدن بصورت صفحه نمی‌باشد. برای مثال از تعطیلات آقای‌ها بز و روزهای شراب و گل سرخ نام برد. علتش این است که هیچیک از این دو فیلم از نظر موسیقی غنی نبودند.

من چینی در قرارداد هائی که تاکنون با کمپانی‌های مختلف منعقد نموده، همیشه متذکر شده که کلیه آهنگ هائی را که برای فیلمها ساخته و تنظیم می نماید، باید با نظر و اجازهٔ خود او بچاپ رسند.

در مصاحبه هائی که با او شده بارها گفته‌است که او فقط بخاطر عشق و علاقه‌ای که بموسیقی دارد، آهنگ می سازد و هیچگاه نظرش بازار گرمی نبوده است، شاید هم تنها علت موفقیتش در کار، همین امر بوده باشد.

ترجمه : خجسته امیریان

ژیل
ژاکوب



کریس مارکر و متغیرات

● صحنه‌هائی از فیلم «موج شکن»

● کریس‌مارکر شخصیتی جذاب و در عین حال فریبنده است. درباره‌ی خود او اطلاعات اندکی داریم: میدانیم که در یکی از روزهای ژوئیه ۱۹۲۱ در حومه‌ٔ پاریس بدنیا آمده ، لکن خواسته است که مردم خیال کنند زادگاهش « دهکده‌ای دور دست » است. ومیدانیم که « کریس‌مارکر » تنها یك از بسیار نامی است که « کریستین فرانسوا بوش- ویل نووه » در زمانهای مختلف برای خود ساخته‌است، میدانیم که آدمی محقق است ، عضو جبهه آزادی بخش فرانسه بوده ، پیانو می نوازد ، در عین حال روزنامه‌نویس، نویسنده ، عکاس و فیلم ساز موفقی محسوب میشود. برای شناختن او بتعداد اسمهائی که عوض کرده تعریف و تشریح لازم است ، تنها یك چیز قطعی بنظر میرسد : اینکه این کتابخوان افراطی، این تحسین کننده‌ی «ژیرودو» و این عاشق فیلمهای علمی و تخیلی یك روشنفکر آتشی است ، بسیار سفر میکند و بترتیب شیفته این کشورها و سرزمین‌ها است: آفریقا (مجسمه‌ها هم‌میمیرند) ، فنلاند (المپیای ۵۲)، چین (یکشنبه‌ای درپکن) ، شوروی (نامه‌ی سیبری) ، کره (زنان کره‌ای ـ مجموعه‌ی مقالات روزنامه‌ای و عکس که ازطرف انتشارات «سوی» منتشر شده)، اسرائیل (تشریح یك جنگ) ، کوبا (Cuba si) ، فرانسه (ماهمه‌زیبا) وژاپن (راز کومیکو).

* *

مارکر با سردبیری Coréennes و سلسلهٔ Petit Planete برای انتشارات «سوی» ، اولین کسی است که توانسته بین هنر طراحی و هنر سینما رابطه‌ای مستقیم ایجاد کند ، باین ترتیب که او تدوین تصاویر را از سینما گرفته و در صنعت چاپ بکاربرده است . موقتاً بگذارید او را یك نویسنده و درعین حال سینماگر بدانیم ، و سپس امکان این را جستجو کنیم که او ابتدا یك سینماگر و سپس یك نویسنده شناخته‌شود. بدین ترتیب میتوان گفت که برای او یك تصویر و یك کلمه دارای ارزش معادلی هستند . کریس‌مارکر با دوربینش از هر کجای دنیا که مدرکی وجود دارد مینویسد ـ مدرکی برای آن گزارش های دقیق ماجراجویانه که هدفشان ثبت اوضاع و احوال متغیر انسان است با صراحت ودرعین حال دلتنگی کاملیکه حاصل تجربه‌ی دنیای ما میباشد.

لکن اگر چه مارکر هنرمند متعهدیست که آثارش همواره مشمول برش فیلم شده است (مجسمه‌ها هم‌میمیرند ـ که درآن کمك آلن رنه بود ـ و Cuba Si) هدف او تعلیم و تعلیل و سند محکومیت ساختن نیست .

وقتیکه او با خوشدلی در نامهٔ سیبری ، صرفنظر از اینکه چقدر صادق است ، نشان‌می‌دهد که با تغییرات کوچکی در تفسیر ، عینیت میتواند با استفاده از یکنوع تصویر، رنجبران نیك بخت و رنجبران شوربخت و بطور کلی همه‌رنجبران را نمایش دهد ، چگونه و با عطف به‌چه‌هدفی میتواند به‌تعلیم و تعلیل وسند محکومیت ساختن بپردازد ؟

اگر او درمورد مشاهداتش درچین مائو، روسیه‌ی خروشچف، اسرائیل بن‌ـ گورین و کوبای کاسترو صادق است. دلیل آنست که اومی کوشد دریك تصویر ودر چهارچوب فشار گذشته و آینده یعنی جائی که نگاهی به گذشته قطعیت وقوع حوادث آینده‌را آشکار میسازد، بینش ملت‌هائی را که اسیر تحولات جهانی هستند ثبت کند. (بینشی که به‌تعارف در آن سئوال مطروحه‌ی «ماهمه‌زیبا» درموردفرانسه‌ی تحت انقیاد دوگل کمترین تناقض کار مارکر نیست .) برای مارکر همه‌چیز موقت و در معرض تغییر است .

اوبجای تجزیه و تحلیل تقطیعی در سینما ، مسایل را درحین حرکتشان مطالعه کرده و بدرستی از پویایی آنها آگاه است . دقت میکند تاخود را در یك زمان و مکان مفرد محدود نسازد : «این خزان میشد مال «ارمنوویل» یا نیو انگلند باشد» ، «الان یك دقیقه از ساعت ۷ گذشته ویك بارکش درست وقتی که بوق یك بارکش ۲۱۱ نفر خفته را در دیژون بیدار میکند ازروی پلی با پایه‌های سنگین میگذرد.» (نامه‌ی سیبری) ودر پس نگاه خیره اما برادروار این جهانگرد چند زبانه تنها یك اخلاق موج میزند ، « در پایـان سفر دوستی باقی می‌ماند ؛ باقی همه سکوت است .»

یکی از کلیدهای آثار کریس مارکر شاید همین عشق به انسانیت است ـ عشقی که بشدت درپس نقاب شوخی‌های پر ایهام پنهان است و تنها کمی زحمت پوست درانیدن لازم است تاحساسیت خفته در پس این نقاب آشکار گـردد، کلید دیگر تعمق در تاریخ است ـ نه تاریخ باجمودی گردآلود، بلکه آن زندگی که درطول زمان به تاریخ مبدل میگردد. و هنوز از این نکته آگاه نیست : مسایل عادی و روزانه که درحین عمل ثبت میشونـد ، بی آنکه دلواپسی آینده وجود داشته باشد ویا بی آنکه ذهن بدین مسئله مشغول شود که پرتو آفتاب درخشنده بر تپه‌های حیفا «تاریخی» تر از سخنان آرام و تکراری کاسترو است و نیز بی توجه باینکه دراین جنگل درختان ودشت های یخزده بیشتر ازرفتار سالان در محاکمه‌اش، تاریخ وجود دارد. مارکر مینویسد «تاریخ ببری ست کـه kou miko را می‌بلعد... اما تاریخ ببر است ، میداند که تاریخرا نمیسازند، بلکه خود تاریخ است، مثل من، مثل تو، مثل پاپ ومثل آن خزنده های کوچك جنگلهای امریکا.»

مارکر در کلیه آثارش درجستجوی شکلی از منطق و تعقل است که با اوضاع و احوال موجود مخالف باشد و انتظارات تماشاگررا برآورده نسازد . اوبیش از هر چیز باآمیختن زمانهای مختلف علاقه دارد ، بطوری که گذشته آنچنان نزدیك باشد که حال گذران تصور شود و حال خودچون گذشته ازخود بگذرد و به آینده واصل گردد . این کار یك بازی خیره‌کننده و تهاجم گرانه‌ی روشنفکری نیست که روح ناآرام مارکر ازطریق آن صوری وحشی را دربند کشد، اودر نگرش به دنیا، به دنیائی که آن رادرحال تغییر می‌یابد ، برای ما و بجای خود ، هردو می‌نگرد.

از همین سراست کـه تماشاگر ، «المپیای ۵۲» راتمثیل ازدنیائی می‌یابد که دیگر در آن مرزهای پوچ وجـود ندارد وزیبائی عتیقه از طریق کوششهای بدنی باردیگر خلق می گـردد . و در «مجسمه‌ها هم میمیرند» مستعمره گری را می بینید که دراعماق هنر می‌پوسد و از بین میرود . دریك صحنه یك قایق نظرش را جلب می کند و در صحنه‌ای دیگـر موشکی به فضا پرتاب می‌شود (نامه سیبری)، یك دخترجوان اسرائیلی بطور خستگی‌ناپذیر طراحی می کند ودوجغد با کمك Oscilloscope روبروی هم قـرار می گیرند (تشریح یك جمگك) ویك نقاش کوه نشین، دامنه‌ی کوه‌را برای «فرسکهایش» بجـای «بوم» بـکارمی بـرد (Cuba Si) و در تاکید براین تضادها ، و در گرد آوردن کهنه و نودر کنارهم که حساسیت‌ما را برای دریافت لرزشی پنهـان برروی زمین آماده میسازد ، قصه نویس با کوشش خودبرای جداکردن سرنوشت انسان از میان خرده‌ها و تکه‌های حقیقت بشکل یك گرایندهی به اخلاق نیزظاهرمیشود .

● چهرهٔ زن آنطور که مرد بیاد میآورد (موج‌شکن)

★

وجود همه‌چیز در فیلم‌های زیبا و حساب‌نشدهٔ مارکر محتمل است همچنانکه رمون بلور می‌نویسد : «انسان اینجا و آنجا عروسك‌ها، مسایل جدید (واقعی یا غیر واقعی) ، فیلم‌های کارتون، فیلم‌های تبلیغاتی ، آندره ژید و جغدها ، آرماندگاتی و گربه‌ها و علامت و تمثیل‌ها را ردپای مردی می‌یابد که خویش را کریس‌مارکر میخواند .» باید اضافه کرد که اثرات خالص سینمائی ـ مثل قطع متناوب نوار رنگی فیلم با نوار فیلم سیاه‌وسفید ، تصاویر سیاه وسفیدی که از روی نگاتیف رنگی چاپ‌شده، رنگهائی که در آزمایشگاه سنگین‌شده‌اند (نامه‌ی سیبری) وغیره ـ نه تنها فردانیت شعری را مورد تائید قرار می‌دهند که رابطه‌اش را قبل از هرچیز از طریق ناطق فیلم حفظ میکند، بلکه این اثرات با استفاده از یك سلسله گریز ها ، قطعات مزخرف ، پرشهائی در زمان و مکان که همگی حاصل فعالیت خود سرانه‌ی ذهن او هستند ، زنجیر تأثرات را محکم می‌سازند.

اکنون تماشاگر درمییابد که کار مارکر چقدر مؤلفانه‌است واین کارگردان فیلمهای مستند چقدر از عینیت دور می‌باشد .

او با اولین خط یا اولین تصویر لحن خویش را روشن میسازد، «من از کشوری دور برایت می نویسم» جای تعجب نیست که دوربین با ضمیر «من» سخن میگوید، چرا که سینمای مارکر یك سینمای شخصی است. سینمای اول شخص مفرد . و این نطقه ایستادن یك مرد تنها به‌مرد آزاده‌ای تعلق دارد که بزیبائی عشق میورزد و عبارات زیبا را دوست نمیدارد. مارکر در مخالفت با محدودیت های ساختمان کلاسیك سینما تنها یك وحدت نمایشی را تشخیص میدهد و آن استخدام کلیهٔ وسائل است برای بیان یك واقعیت. درست در قطب مخالف او کسی مثل ریشنباك

قرار دارد که معتقد است تصویر باید خود کامل و مبین باشد و موفق ترین نوشته‌ها تنها تقلیدی ناقص از تصاویر است و در سینما نوعی تحمیل بر آنها محسوب می‌شود. منظور در اینجا نقص تفسیر هائی صوتی است که در سینما همراه با تصاویر بکار می‌رود. همراه با این انتقاد مارکر را از آن جهت نیز سرزنش میکنند که ظرایف شفاهی فیلم توجه تماشاگر را منحصراً بخود اختصاص میدهد.

اما از نظر من، درست مخالف عقاید بالا، در فیلم‌های مارکر این تفسیر شفاهی بجای آنکه هم‌ارزش تصاویر بوده و تکراری قبیح محسوب شود، فکر اصلی را تقویت کرده و تکه‌ها را بهم متصل مینماید و کار تشریح، ارائه، شکل‌دادن و خلق نکات متضاد را بعهده دارد. استفاده‌ی استادانه‌ی او از زبانی بسبك زیر و رو، اگرچه گاه آزار دهنده است، بر این نیروی مخالف خللی وارد نمیسازد، بلکه این زبان بعنوان کمکی بدوربین جستجوگر او بکار میرود و در انتقاد تصویری او یك عامل فاصله گذار ایجاد میکند و با خلق یك کمبود و یك هجو با ارزش سیالیت آمیزه‌ی صدا و تصویر را ممکن میسازد. بعلاوه این کار استادانه گاه بنجات تصاویر می‌انجامد، چرا که در مورد یك فیلم مستند (مثل Cuba si) اغلب مسئله‌ی کمی وقت و قلت فیلم خام وجود دارد و در صورتی که چنین فیلمی فاقد چنین ناطقی باشد مصنوعی و متناقض جلوه خواهد کرد. من کاملا آگاهم که از نقطه نظر سیاسی، تماشاگر ممکن است در قدرت و سودمندی صحنه‌ای که در آن سرمایه‌داری آمریکا و قضیه خلیج خوك ها با کمك چند تصویر از سوسمارهای حریص مورد تقبیح قرار می‌گیرد شك کند صحنه‌ای که در آن مارکر از تبدیل یك رژه نظامی به یك رقص تند آمریکای لاتین وسواس نشان نمی‌دهد. من اعتقاد دارم که مصاحبه با کاسترو بهترین قسمت فیلم است، اگرچه این صحنه با سادگی بی‌پیرایه‌ای ارائه شده است.

*

حقیقت آنست که کار مارکر، که نتیجه‌ی تبدیل نوارهای فیلم به ترکیبی پویا از صحنه‌های حقیقی است، بیشتر محصول چیزی است که خود آنرا «عینیت بکار گرفته شده» می‌نامید و حاصل هرگونه تصمیم قبلی راجع به ثبت آنچه که می‌شود بهرقیمت ساخت تا هر قصه‌ای را که بخواهیم بیان دارد، نیست. و اگر حقیقت بر همدردی پیشی می‌گیرد (قسمت شورش ضد کاسترو در Cuba Si) فقط می‌شود گفت که اتفاقی رخ داده.

تجربه‌ی «ماه مه زیبا» بطرق مختلف نقش و حدود ثابت این «عینیت بکار گرفته شده» را روشن می‌سازد نقشی که به پیروزی مرد الجزیره‌ای، دانشجوی افریقائی، کشیش کارگری که به یك هواخواه مبارز اصناف تجاری تبدیل می‌شود و تاجر زغالی که درباره‌ی «همدردی» سخن میگوید (بهترین قسمت فیلم) می‌انجامد، و حدودی که از راه مصاحبه با عشاق، دست راستی‌های جوان، و دختران بخش ۱۶ (اعیان‌نشین) پاریس بوجود می‌آید. آیا این مردم واقعا احمقند؟ و یا اینکه چون موقعیت حقیر شده‌شان در مقابل دوربین باعث می‌شود که «چون احمق‌هائی بنمایند که نیستند» احمق بنظر می‌رسند؟

بنظر من اگرچه در اینجا موضوع خیلی روشن است، اما می‌توانیم در زیر آن همدردی انسانی که قبلا گفتم، طلوع چیزی را مثل توهم راجع به ازدیاد این احساس در میان بسیاری از مردم ببینیم، مردمی که در بیان اندیشه‌ها و احساسات خود اشکالات

زیادی دارند. آیا «خوشبخت کردن بسیاران» نیست که توجه‌ضد استاذ دالی فیلم «ماه مه‌زیبا» مردمی‌رامخاطب قرار می‌داد که خوشبختند چرا که بسیارند و آدم می‌خواهد که‌در خوشبخت بودن بسیار باشند؟

★

پس‌از سفر بی‌وقفه‌ی مارکر در جهان‌وعصر ما، فیلم «موج‌شکن La Jetée» بشکلی دیگر بوجود آمد. سفری‌متوقف در فضا و زمان. در فیلم‌های قبلی لذت تجربه دیده‌بودن چیزی کاملا ذهنی بود اگرچه‌هم در «تشریح‌یك‌جنگ» وهم در Cuba si نشانه‌هائی‌ازیك روح تغزلی وجود داشت که درفیلم‌های دیگر مارکر دیده‌نمیشد. «موج شکن» بشکل گیج — کننده‌ای موفقیت آمیزاست. دراین فیلم ۲۹ دقیقه‌ای که تفاوت معمولی بین‌فیلم کوتاه‌وفیلم بلند را نفی‌میکند، شفافیت سطحی فیلم‌های مارکر جای خود را به تخیل بصری عمیق‌تری داده و سبك و نیروی‌ترازدی‌برای داستانی‌بایك‌سادگی بی‌نقص بکار گرفته شده‌است.

«موج‌شکن» هم یادآور فرودگاه ارلی‌وهم فرستادن مردی بداخل فضای زمان‌است. کودکی‌با خانواده‌اش برای گردش یکشنبه‌به‌ارلی آمده‌است. زیبائی سورت‌زنی اورا بشدت بخودجلب‌میکند وبزودی مردی میمیرد. این سرآغاز، خاطره‌ی کودکی قهرمان فیلم است که هنوز نمیداند او خود این مرد است و این مرگ که شاهد آنست، مرگ خود اوست (درآینده) وفقط‌تنها باین خاطر اتفاق خواهد افتاد که وقتی به آینده رسید قادر خواهدبود نگاهی به گذشته افکند.

مادر دوره‌ی جنك سوم‌جهانی‌هستیم «پس‌ازویرانی‌پاریس»، ویرانی ساخته شده‌در چند تصویر ترسناك وآن‌ترکیب زیبا که در آن‌طاق‌نصرت‌پاریس‌براثر‌بمباران بدوقسمت شده‌است. دراین‌پاریس‌ویران آینده، شکنجه دهندگان‌عجیب‌وآلمانی زبان وقت خود را وقف آزمایش‌های وحشتناکی کرده‌اند و در جستجوی مردی‌هستند که بعضی از خاطراتش را بوضوح کامل بیاد دارد واین موضوع میتواند به‌آغاز سفری کمك کند. مردی که باید مثل خوکچه‌های آزمایشگاه قربانی آزمایش‌های آنان شود. هدف آنها «فرستادن‌پیامبری‌بداخل‌زمان‌واستمداد از گذشته وآینده‌برای نجات‌زمان‌حال» است. از آنجا که مرد مزبور میتواند چنین‌خاطره‌ای رابیاد داشته باشد، باید او را به گذشته‌فرستاد. بسوی دختری که‌دوست‌میدارد یاشبحی که تصور میکند دوست دارد. مردرا برای‌مدتهائی مدید بادختر تنها میگذارند، همواره‌بارجعتی به‌زمان‌حال که برای گذشته زمان آینده است وبرای آینده‌زمان گذشته محسوب میشود، ودر این‌حال‌مردرا می‌یابیم که برتابی خفته‌است ودرد تزریق‌داروهائی عجیب‌را تحمل‌می کند درسفر به گذشته مرد با دختر تنها گذاشته میشود، لحظه‌ای در باغی آفتابی، لحظه‌ای در اطاقی که دخترك در آن می‌خسبد (نکته اصلی وکلید فیلم)، لحظه‌ای در موزه‌ای پراز جانوران که بدنشان را پر کرده‌اند. وقتی که مرد از عشق‌خویش مطمئن‌میشود آزمایش‌پایان میپابد: «اکنون‌او آماده‌ی‌سفر به‌آینده‌است که‌بهتر از گذشته‌حفظ شده»

مردان آینده تنها باو منبعی از انرژی‌می‌دهند که اوآنرا باخود بزمان حال می‌آورد. اکنون که نقش خویش را انجام داده ودیگر فایده‌ای ندارد تنها بانتظار تصفیه شدن می ماند. اما وقتی مردان آینده‌ـ که آنها نیزدرزمان سفرمیکنند ـ باو پیشنهاد میکنند تاپا

آنها بگریزد ، مرد امتناع می کند . او میخواهد« دنیای کودکی وزنی را که فکر میکند درانتظاراوست » باز یابد . بار دیگر مرد، آن زن را در محوطهٔ عظیم فرودگاه اورلی باز میابد و همچنانکه کودکی ـ که خود اوست ـ او را نگاه میکند، بدست محافظی که تعقیبش میکرده کشته میشود، بدین ترتیب وقتی که داستان دایره‌ای را بطور کامل طی میکند، حلقه‌زمان نیز تکمیل میشود . ودر این فکر که مردی میتواند با تمرکز اندیشه‌اش بریك خاطره در زمان سفر کند، تماشاگر مضمون مورد علاقه‌ی مارکر را بار دیگر در مییابد «سیاحت دنیائی ذهنی اگر نروان درست نوشته است که: « آدم فقط باین خاطر سفر میکند که صحت وسقم خوابهایش را تحقیق کند» باید گفت ابتدا در فیلم « یکشنبه درپکن » بود که مارکر بزنده کردن یك خاطرهٔ کودکی از شاهراه امپراطوران مینك پرداخت.

رقابت با منطق از طریق ارائه نقطه مقابلی چون زمان کار ساده ای نیست . مارکر بخاطر ظرافتی کلاسیك، پرداختی کامل و احاطهٔ دقیق اسلوب فیلم و نیز از راه ارائه غیر قراردادی عناصر فیلم های تخیلی ـ علمی از عهده‌ی این مهم برآمده است. مثلا مردان آینده، مریخی های سه چشمی نیستند که برسرشان آنتنی متحرك روئیده باشد و تنها موجودات خارق العاده ـ وخبیث ـ فیلم، حیوانات ماقبل تاریخ موزه هستند. حقیقت اینکه ما با دنیائی روبرو میشویم که هیچ نقطه ارتباطی با آن در ذهن نداریم، یکی از دلایلی است که «موج شکن» ما را تکان میدهد . سفر به آینده تنها با چند تصور محدود ساخته شده ، تصاویری از یك شبکه طرح تجدیدی که یادآور طرح های هانری میشو هستند. و فیلم در زنده کردن خود آینده نیز بسیار مبهم ، واقعی ودر عین حال غیرواقعی است آینده بر زمینه‌ای سیاه آغاز میشود، مردی چون ما ، اما با پیشانی هائی علامت دار که گوئی علامت مخصوص سیاره ای ناشناخته است ؛ و روشنائی نیمه ماوراء الطبیعی بطوری که ما تصور خود را از آینده فقط در «اختلاف» بین آنها تشخیص دهیم هیچ عامل خاص تصویری وجود ندارد و طرح های «فوتوریستی» بچشم نمی‌خورد، و آنها چه کاری می‌توانند برایمان انجام دهند ، وقتیکه این بینش دردناك نشان میدهد که هیولاها در میان خود ما هستند ؛ برای ایجاد محیط آزمایش هیولاها رنج فراوانی کشیده نشده ؛ الکترودها، چشمانی بسته شده در زیر چشم بندهائی خارق العاده ، طناب تابی که در میان درد سائیده میشود ، عینك‌های عجیب، زمزمه‌هائی از ته گلو وصدای کوفتن یك قلب .

* * *

مارکر با استفاده از عکس (تصاویر غیرمتحرك درفیلم) بمنظور ایجاد وحشت وسکون مرگ ، عظمت تصوراتش را تشدید میکند . روش استفاده شده در این داستان تصویری (داستانی که در مجلات بطور مصور بچاپ می‌رسد) بسیار اصیل است چراکه هدف مارکر را کاملا اجرا میکند . ما در اینجا از « فتورمان» هائی که در ایستگاههای راه آهن فروخته میشود و در آنها از هنرپیشگان ، در حالات ازقبل مرتب شده‌ای عکس گرفته‌اند، بسیار دوریم . در اینجا، هنرپیشگان در حال حرکت، منجمد شده‌اند وهمین انجماد تصویر است که حس زندگی را بیدار میکند ـ متوقف اما همواره در لحظه‌ی آغاز حرکت. تنها یك تصویر برای شش ثانیه حرکت را در فیلم بوجود می‌آورد : هنگامیکه دخترك خفته ، متحیر ازآواز پرندگان

● شکنجهٔمرد برای یادآوری و بازیافتن (موج‌شکن)

چشم میگشاید تا بروی مردی که دوست دارد لبخند زند. تخالف منطق و استثنائی دریك قاعده. این تنها لحظه‌ای است که درفیلم قاعدهٔآوردن تصاویر غیر متحرك شکسته میشود، ضربه‌ای واقعی که‌زیبائی آن بعلت موقتی بودن لحظه صدچندان شده است. در تصویر بعد پرنده‌ها خشگندوبدنشان راپر کرده‌اند ودختر باردیگر بی‌حرکت است. این جرقه‌ی کوچك‌ازلذت زندگی، این تنها لحظه‌ی گریزازقاعده‌تنهاچیزی است که ذهن‌نتوانسته‌است‌اززندگی برباید.

برخلاف‌روب گریه که‌درتماشاگرش این حس را بوجودمی‌آورد که شخصیت های فیلم تا ابدیت مشخص و ثابتند، هنرمارکردر «موج شکن» تشدیدتاثیر زندگیست، همانطورکه یك‌پیکره ساز بدین‌کار دست می یازد. بعلاوه کیفیت ایستای تصاویر بوجود طبقات خاطره اشاره میکنند. یادآوردن چیزی بمعنی متوقف‌کردن زمان است و «موج‌شکن» فیلمی دربارهٔ زمان است، یعنی تنهاراه گریزبرای بازماندگان‌جنك‌سوم‌جهانی. بدین‌ترتیب‌مارکر به‌تدوین‌فیلمی‌پرداخته است که در آن تنها یك بیست و چهارم هرثانیه حفظ شده، اما این تکه‌از زمان تاآنجاکه دلخواه اوبوده طولانی گردیده است. بااستفاده از اسلوب سریع یاکند کردن تصویرزمان‌تحت ضابطه‌ای‌دلخواه درآمده است.

تنها چنین انتخاب با برنامه و جسورانه‌ای می‌توانست باین دقت حس چاره ناپذیری و ناپایداری عشقی را مابین دوعاشق که هریك در قسمتی جدا اززمان زندگی میکنند منتقل نماید. وتدوین‌مارکر در متناوب‌ساختن‌بخش‌هائی از گذشته و آینده با قرار دادن تصویرپزشك‌ها، مریض‌شکیباوپیشرفت

آزمایش درمیان آنها رنج بدنی را سخت تر وتلاش اسفبار مرد را برای رسیدن به معشوقش مشکل تر نشان میدهد و در پایان مرد هنگامیکه برای رسیدن به رویائی ناممکن میشتابد، میمیرد .

درعین حال استفاده از تصاویر ثابت جواب کاملی نیست ، مارکر آگاهانه و بهنرمی باشکل‌های ثابت بدن که فقط یك صورتگر بزرك می‌تواند آنهارا بوجود آورد بازی‌می کند ـ مثل وقتی که دخترك خفته است و یا وقتیکه هنگام دیدار ازموزه در زیر نگاه ثابت گربه‌های مومیائی شده گیسوانش را از روی گردن کنار می‌زندو یا دهانش را در وقت خنده پشت دستها پنهان می کند و یا باانگشت به پرنده‌ای بال گشوده اشاره می کند ـ لحظاتی زیبا که ناپایداری حساس خوشبختی را آشکار می کنند .

او بعلاوه کلیه اطلاعات فنی خود را که بطور کامل در آنها استاد است بکار میگیرد: ثابت کردن عکس ، طول نمایش یك عکس ، محوشدن تصویر ، درهم فرورفتن تصاویر ، صدا و اصوات زمینه، چاپ دو عکس بر روی هم (مثل صحنه‌ای که مرد دریك لحظه‌ی حساس باظاهر شدن درهمان تصویری که دختر دلخواهش دیده می‌شود برزمان پیروز می گردد)، زوایای معکوس (صحنه‌ای که دخترك زمزمه می کند وبدون شك اشاره‌ای است به هیچکاك خالق فیلم «سرگیجه» ، یعنی داستانی دیگر که در آن مردی گرفتار تصویر زنی است که هرگز نمی‌تواند بازش یابد) ، تصاویر درشت (صحنه‌ی باغ) ، وبرش سریع پایان فیلم . چابکی‌وروانی این ترکیب، تزئین بسیار ساده و در عین‌حال خارق‌العاده ، ولحن یکی ازبهترین گفتارهای سینمائی مارکر (استفادهٔ عالی ازگذشته‌ی ساده‌ی «ومدتی بعد نابودی پاریس بوقوع پیوست») همه با هم ترکیب میشوند تا شعر یك قصه‌ی عاشقانه را درجستجوی خوشبختی بوجود آورند .

در فیلمهای دیگر ، ساختن شعر کار بسیار روشنفکرانه‌ای محسوب میشود امادراینجا لزوم وجود این وردجادوئی جای بحث ندارد اما اگر طرفداران تعقل در این اصرار کنند که «ما» کلیدی برای این قمار ترسناك مردی باگذشته، حال و آینده‌ایم ، می‌توانیم پاسخ دهیم که انسان دنیای نو نتیجه‌ی فتح فضاست، هوش او قادر به فتح زمان یا رموز و زندگی وعشق نیست وبنابراین آزمایشات اسفناك شکنجه دهندگان (که مارکر به آن اهمیتی علمی نمی‌دهد) چیزی جز کاری مسخره بنظر نمی‌رسد.

دیوانگی است که با یك هوش بالغ بجستجوی تصویری کودکانه از عشق باشیم ودریابیم که انسان باین خاطر از عشق محروم شده که ترجیح داده است «بداند» . بالاتر از همه در این قصه‌ی تخیلی ـ علمی که با احترامی که درپایان به مردان آینده میگذارد، چندان هم از قصه «ها»، کودکان دور نیست، مضمون ناتوانی انسان درغلبه برطبیعت مطرح میشود . درعصر سفر باچهارپایان انسان بهقالیچه‌ی پرنده فکرمی کرد و در عصرموشك‌های فضائی دیگرچیزی برای اندیشیدن باقی نمانده است . امروزعکس العمل انسان آشکار کردن آرزوها و ترسهای پنهان او است.

در دنیای آدم‌های مصنوعی برسرعشق چه خواهدآمد؟ چگونه انسان می‌تواند باگذشت رام نشدنی زمان بمبارزه برخیزد؟ «بیدارشدن درعصری دیگر، باردیگر متولدشدن... بصورت مردی بالغ...» .

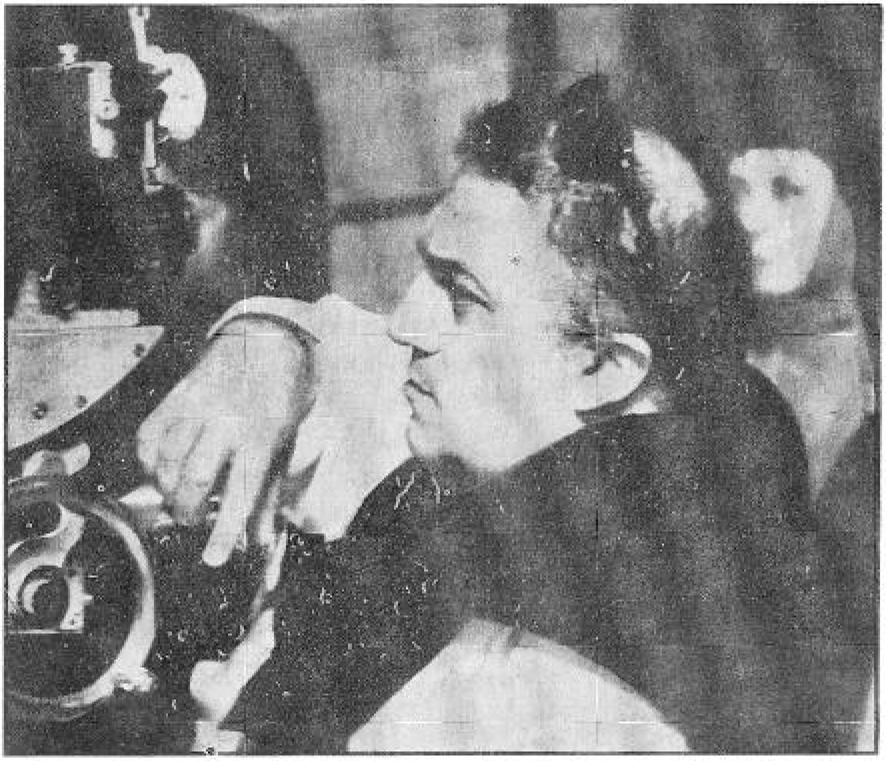
برای مردی چون مارکر که شیفته‌ی دوبار زندگی کردن درزمان است، چنین پرسشی پاسخ خودرا نیز بهمراه دارد: «او می داند

که انسان قادر به فرار از زمان نیست.» کسی نمی‌تواند آینده را طرد کند، چرا که آینده مرگ ماست ، مرگی که ما هر لحظه به آن شکل مشخص تری می بخشیم.

★

مارکر جدا و تاثیر نیافته از رسم روز، در هر فیلم درجستجوی صورت زنان ، یعنی این علامات زنده‌ی خوشبختی‌ست . از دختری در حیفا تا قهرمان «زن موج شکن»، از ماموت سیبری تا هیپوپوتاموس موزه ، هوش بیدار دور می‌زند و مرتعش است تا عینیت بکار گرفته‌ی خود را تثبیت می کند. و برای آنها که هنوز کوچکترین شکی دارند «موج شکن» باید شاهد این مدعا باشد که یک مارکر یک مؤلف است . چشمان او به ترکیب زمان و دگرگونی انسانی که «... برای او بخت بد و خوب وجود ندارد و تنها نیروهائی هست که باید بر آن غلبه یافت»، دوخته شده است . « بزودی تاریکی آن مردانی را خواهد پوشاند که می خواهند با دنیا کنار بیایند و نور برای آنهائی باقی خواهد ماند که می خواهند تا جهان را تغییر دهند.» مارکر با مشاهدهٔ انسان در تاریخ و آینده، آنچنانکه زمان حال نوید ش را می‌دهد، بحیرت دچار می‌شود ؛ شاید او بتواند همین حیرت را در ما نیز بوجود آورد .

ترجمه: اسماعیل نوری‌علاء



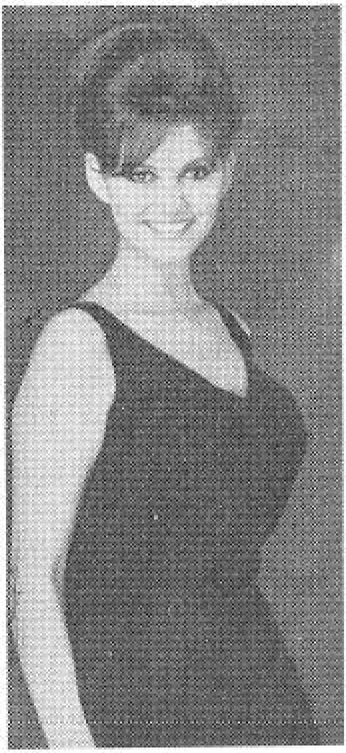
دنیای فدریکو فلینی

● دیگر از آن زمان که میشد او را یك بچه شهرستانی ساده‌لوح نامید سالها سپری شده است ولی با وجود این فدریکو فلینی با این سن و سالش و با آن کله گنده و موهای بلندی که نیمه سپید گشته‌اند هنوز از دام دنیای شباب خویش نرسته است .

فلینی سخت در پیچ و خم دنیای کودکی خویش سرگردان است و پیوندی غریب و ناگسستنی با جهان کودکی خود دارد اما این مسئله را نه یك عیب یا فقدان بلکه باید بمنزلهٔ منبع نیرو و قدرت خلاقهٔ وی حساب کرد .

دنیارا از پس دیدگانی که در این سن و سال هنوز برنگ بلوغ و پیری سالها نگرائیده‌اند، دیدن، خود نشانه‌ای از استعدادی شگرف و بس کمیاب است.

فلینی اغلب روزها و شبها را در چای‌خانه‌های شهر رم در گوشه‌ای می‌نشیند و به آنانکه در گذرند، چشم میدوزد و دریچه درون خویش را بازمیگذارد تا تاثیر این رفت و آمدهای آدمها در لابلای پنهان



نوشته : آلکساندرا

فلینی و زنها

دنیای درون وی جایگزین گردد و آنگاه این تاثرات را در همانجائی که باید جبهه خاطراتش نامید ضبط و بایگانی میکند. در ضیافت‌ها و میهمانیهای دوستانش شرکت میکند و همواره سعی دارد همراه با مهربانی و عطوفت قیافه‌ی پدرانه بخود بگیرد اما تمام اینها را درواقع برای پنهان کردن آن آرزو و میل جوشان و عمیق خویش میکند که مانند یك بمب ساعتی در درون وی آماده انفجار است و این چیزی نیست مگر یکمشت عکس العمل‌های شیطانی و بچه گانه که همه زمانی داشته‌ایم و چه بسا هنوز نیز کم و بیش داشته باشیم: دستها را کودکانه بهم کوبیدن، سر و صداهای عجیب و غریب درآوردن، خود را بروی زمین غلطانیدن، اداهای مسخره و احمقانه‌ در آوردن، والبته سر و سینه و کپل دایه یا کلفت چاق و توپول منزل را نیشگون گرفتن.

«آناسالواتوره» (نقاش زیبارو و هنرمند ایتالیائی و دوست قدیمی و صمیمی فلینی- مترجم) درمورد فلینی میگوید که او را باید از بسیاری جهات مردی «محدود و در قیدوبند» دانست البته اگر نخواهیم درموردش صفت «محروم» را بکار برده باشیم و این محدودیت در فلینی امروز چیزی بجز حاصل

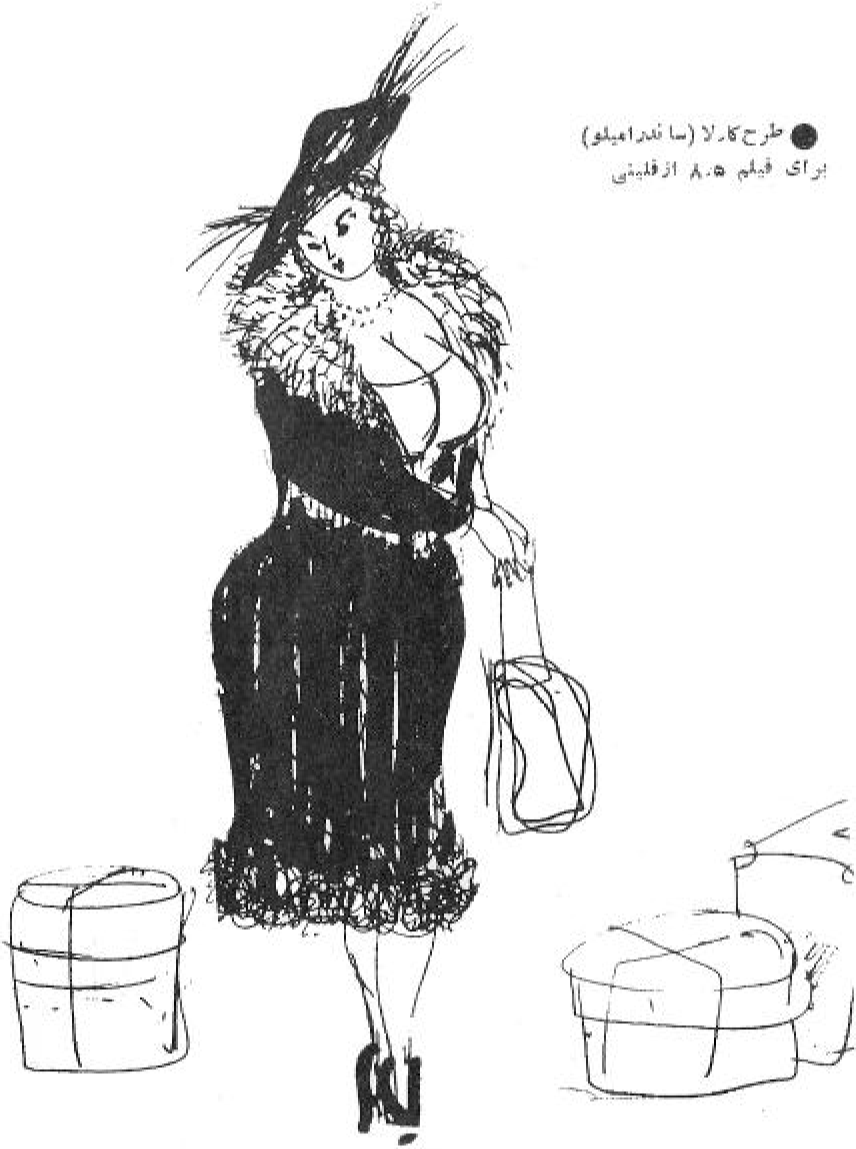
ونتیجه عقده‌های دوران کودکی وی نیست. باید دانست که فلینی به داستانهای ارواح وجن‌وپری و یا جنبل و جادوگری که آناسالونتوره دربیان آنها استاد است. علاقه واعتقاد غریبی داشته ودارد، ولی باوجود این هرچند وقت یکبار با آن لحن و لهجه بخصوص و شیرینش در قبال این قصه‌ها میگوید « نه، نه، همش مزخرفه، مزخرفه ودروغه » اما ده دقیقه بعد باعجز ولابه ازآنا میخواهد که برایش نقش یك جادوگر را بازی کند و او را بترساند. اما از داستانهای آنا گذشته به شکل‌های محرك وحرکات وبازیهای شهوت انگیز ساندرامیلو نیز دو چندان اعتقاد دارد و همچنین به احساس سکس آوری که آنیتا اکبرگ باآن زیبائی وپیکر افسانه ایش دروی میانگیزد، سخت معتادو پای‌بنداست. بی‌شك آنچه فلینی درپیکر و چهره این زنان میباید چیزی نیست مگر نمائی دگرگونه ازهمان دایه‌های شیرده و سرخ گونه و چاقی که فلینی همیشه، از بچگی اش ببعد، آنهارا درخوابهای پراز ترس و وحشت خوددیده، وبخاطر سپرده است.

بدون تردید میتوان اذعان کرد که فلینی بکلی اززنهای لاغروباریك باقیافه‌های فرزانه ومتفکر الظاهری مانند آنوك امه ابداً خوشش نمیآید و در اینمورد بخصوص بارها گفته و نوشته‌اند که این تظاهر عاطفی درفلینی چیزی نیست مگر نوعی خلوص، سادگی وپاك صفتی شهرستانی که بدینگونه بروز مینماید.

همه میگویند « فلینی یك آدم شهرستانی سالم وبی غل وغش است » ولی من این گفته‌را قبول ندارم و میگویم که فلینی مردی است در واقع از نقطه نظر جنسی عقب افتاده واز این حیث نیز درنوع خویش بسیار کمیاب است.

بایددانست که فلینی تمام فیلمها وبخصوص شخصیت های آثارخود را ازمخیله خویش یا بزبانی آشناتر از همان صندوقچه خاطرات گذشته خود بیرون میکشد. دردفاتر وکاغذ های متعددی که فلینی مرتب بر آنها طرح واشکال قهرمانهای خود را باخطوط سیاه رنگ و « کاریکاتوره » وار نقاشی کرده است، درکنار این شکلك ها و صورتکها این یاداشتهای کوتاه وقاطع دیده میشوند که « این عکس جولیتا است، این عکس آنا است، این تصویر عمه پیر ومرحوم من است و یا این صورت یکی از دوستهای بچگی من است و... »

برای پی بردن و درك بیشتر معمای وجود فلینی بهتر آن است که بگذشتهٔ او رجوع کنید و وی‌را در سن شش سالگی، ویا بهر حال زمانی که پسری کمتر از ۸ سال بوده است تصور کنید که در گوشه اطاقی درشهرستانی کوچك نشسته و خودرا درلابلای امواج افکار دورو دراز خودپنهان کرده وتمام سعی وتصمیمش را در یك چیز خلاصه نموده وآن نیز بزرگ نشدن ورشد نکردن است. چون او ازاین موضوع همیشه وحشتی مهیب داشته است و در نتیجهٔ همین



● طرح کارلا (ساندرامیلو) برای فیلم ۸.۵ ازفلینی

کشمکش درونی ، کودک آن روز بهمان صورت باقی خواهد ماند هر چند که زمانها سپری و سالها پیر خواهند شد .

اگر روزی واقعا بتوان از مغز فلینی بنحوی عکسبرداری کرد بدون شک آن عکس ادعای مرا ثابت خواهد کرد اما بهر حال نباید فراموش کرد که آثار بزرگ اغلب محصول دست آدمهائی با

گرفتاری‌ها وعقده‌های دست وپا گیر روانی بوده‌اند .

فلینی برای مثال بهیچوجه درقیدوبند رخت ولباس و سر و وضع خودنیست ومتاسفانه‌مادرش هم‌ابدا توجهی باین‌مسئله‌نمیکند بعدیکروز بازنش جولیتاماسینا برخورد میکندرجولیتاجای‌مادر بی توجه او را میگیرد، جولیتا غذامیپزد، داد و بیداد میکند ، فلینی را مادرانه دعوامیکند و گاهی هم ازدست اوگریه را سر میدهد وخلاصه آنچنان با زبان گرم‌ونرم خود و اداواطوار های شیرین ومادرانه‌اش سرفدریکورا گرم‌میکند وحاکم بر احساسات وعواطف‌اومیشود ، که فلینی‌برای آنکه بتواند خودش‌را هرچه‌زود تر درداماِن چنین دایهٔ مهربانی بیاندازد،راه‌دیگری بجزازدواج بااوراندارد.

بارها اتفاق افتاده است که خبرنگاران یامردم دنیای‌خارج از فلینی سئوالهائی در مورد زندگی وی‌ومسایل مربوط به‌آن میکنندوهزارسئوال‌عجیب‌وغریب و اغلب ناراحت کننده از او نموده‌اند. بامطالعه‌دقیق‌جوابهائی که‌فلینی باین‌سئوالها داده‌است ، باین‌نکته برمیخوریم که تمام‌این جوابها بطرز عجیبی ضدونقیض هستندودرهر کدام ازآنهایک‌نوع بدجنسی وتمسخرخاص‌فلینی نهفته است ، ولی‌بهرحال با یکدیگر هیچگونه رابطهٔ منطقی ندارد . نویسندگان‌ومنتقدین، اغلب آثار هنری فلینی را « جستجوهائی ملهم‌ازخواب‌وخیال» نامیده‌اندو این بچه‌بزرك بتمام حرفهاو نوشته های ایشان‌تنها باپوزخندی‌جواب گفته‌است،چه‌جستجوئی،چه‌خوابی، چه‌خیالی. در اطاقك مغزبزرك اوکودك نهفته‌سالهای‌رفته‌همچنان بیداروشیطان‌ببازیهای خودادامه میدهد ویکی‌پس ازدیگری آثار اورا بوجودمی آورد .

فلینی علاقهٔ عجیبی‌بجلسات احضار روح‌دارد ودرآنها شرکت میکند . در این جلسات اغلب یکی از حاضرین بازانوی خود اززیر میز رابحرکت درمیآورد وآناسالواتوره همچوجن‌زده‌ها ، جیغ‌های دیوانه واری می کشد و جولیتاگریه‌وزاری‌میکندودوست اوگوئیدواز ترسش ببالای صندلی میپرد. ولی‌جالب اینکه تمام‌آنها این‌دیوانگی‌هارابخاطر خوش‌آیندوی‌میکنند تابدینوسیله اورا خلع‌سلاح کنند ونقاب مرد بزرك ونابغه را ازچهره‌اش دور سازند واورا به‌دنیای کودکانه‌اش بازگردانند .

میگویند اگریك کوتوله ، نابغه ازآب درآید نابغه‌ای‌بزرك خواهدشد،وفلینی بهنگام کار و فیلمسازی‌واقعا یك‌نابغه تماشائی است ؛ پیراهن یقه‌باز ، شلوار چروك وگل‌وگشاد ، دستهائی‌را که دائم لابلای موهای بلندش می کند وآنها رابهم میریزد ، دو چشم‌درشت وسیاه که همچودوتکه زغال هنرپیشه‌ها را میخکوب می کنند . فلینی همیشه بخوبی میداند چه چیزی‌را«نمیخواهد» ولی‌اگراحیاناً بخواهدآن‌چیزی را که‌درفکردارد و «نوك زبان اوست» به طرف خود بفهماند و

یا آنرا ازاو بخواهد تا بنـاگوش سرخ خواهد شد . شرح دادن و توضیح‌دادن برای اوکار ساده‌ای نیست. برای اوراحت‌تر اینست که بگوید « ببین عزیزم تو باید نقش زن من‌یعنی‌جولیتا را بازی کنی» یا اینکه« ببین عزیزم تو بایدنقش این خانمی را که بتو معرفی میکنم بازی کنی وادای اورا دربیاوری ، اسمش یاسمن است..» تمام اشخاص وچهره‌های فیلمهای فلینی در واقع آدمهای زنده وموجودی هستند . فلینی هنوزهم بیشتر چهره‌های آثار خودرا ازمردم‌عادی کوچه‌وخیابان انتخـاب میکند و این مسئله بخصوص درمورد نقش‌های کوچك همواره صادق است . تمـام سعی فلینی درموقع‌فیلمبرداری‌اینست که‌بهرنحوی شده به‌هنرپیشه‌های خیابانی خود بفهماند چکار باید بکنند وچگونه‌باید بازی کنند فلینی درموقع فیلمبرداری‌مرتب نق ونوق میکند ، بـالا وپائین میرود، ناپدید میشود و ناگهان دوباره به‌صحنه میگردد، همه را عصبانی وخسته میکند ، همه در یکنوع حـالت صبر وانتظاردائم و دیوانه کننده بسر میبرند تا استاد معظم « مائسترو » تصمیم نهائی خودش‌را اتخاذ کند . اما اواغلب‌اوقات‌بایك‌تکه‌کاغذکه به عجله‌بامداد یاقلم‌آنرانقاشی کرده است ،بـه صحنـه فیلمبرداری برمیگردد وهنرپیشه‌زن خود را به‌کناری میکشد و باومیگوید: «نگاه کن، توباید نقش‌یك چنین زنی‌را بازی‌کنی، باید اینطوری باشی، این‌خانم اخلاق و صفاتش اینه ..» وشروع به داستانسرائی وقصه‌گوئی در بارهٔ نمونهٔ اصلی خود که پیرزن نقاشی شده باشد میکند وبدین‌ترتیب هنرپیشه‌فیلم اودر عوض اینکه برای ایفای نقش خود به یك روش آکادمیك یایك‌راه‌صحیح فن‌بازی ویالااقل به احساسات انسانی خود متکی باشد ، باید یا از یك تکه کاغذ نقاشی‌شده برای بازی خودالهام بگیردویاقصه‌ای‌راکه‌فلینی‌راست یادروغ برایش سرهم کرده‌است، بخاطر بسپارد.

فلینی‌دربرخورد با زنهائی که‌اورا بعنوان‌بزرگترین‌شخصیت سینمائی و افسانــه‌ای ایتالیـا برانداز میکنند و بسویش هجوم میآورند،همواره‌یك‌حالت‌مشخص وثابت بخودمیگیرد: پدرمهربان وبامحبت. جوابشان‌را به شیرینی میدهد وبمحض‌اینکه خوب آرام ورام‌شدند بلند میشود واز جای خود فرار میکند ! گویا هنوز نمیدانند ویا نمیخواهند بدانند که‌فلینی‌معظم، فلینی افسانه‌ای ، فلینی‌حماسه‌ها،چیزی‌نیست مگر همان بچهٔ رشد نیافته‌ای که در قفسهٔ دربستهٔ مغز فلینی محبوس شده است. عقیده‌اش را راجع به همـه چیز میپرسند ؛ فیلم‌ها نمایشنامه‌ها، کتابها ، موسیقی و پرده‌های نقاشی ... واوتنها راه فراررا دراین یافته است که از همه کس وهمه چیز خوب بگوید وتعریف کندوبدین‌ترتیب‌دهانشان را ببندد . اغلب وقتی دوستان کارگردانش اورا بدیدن کارهای خود دعوت میکنند ، حتی اگر

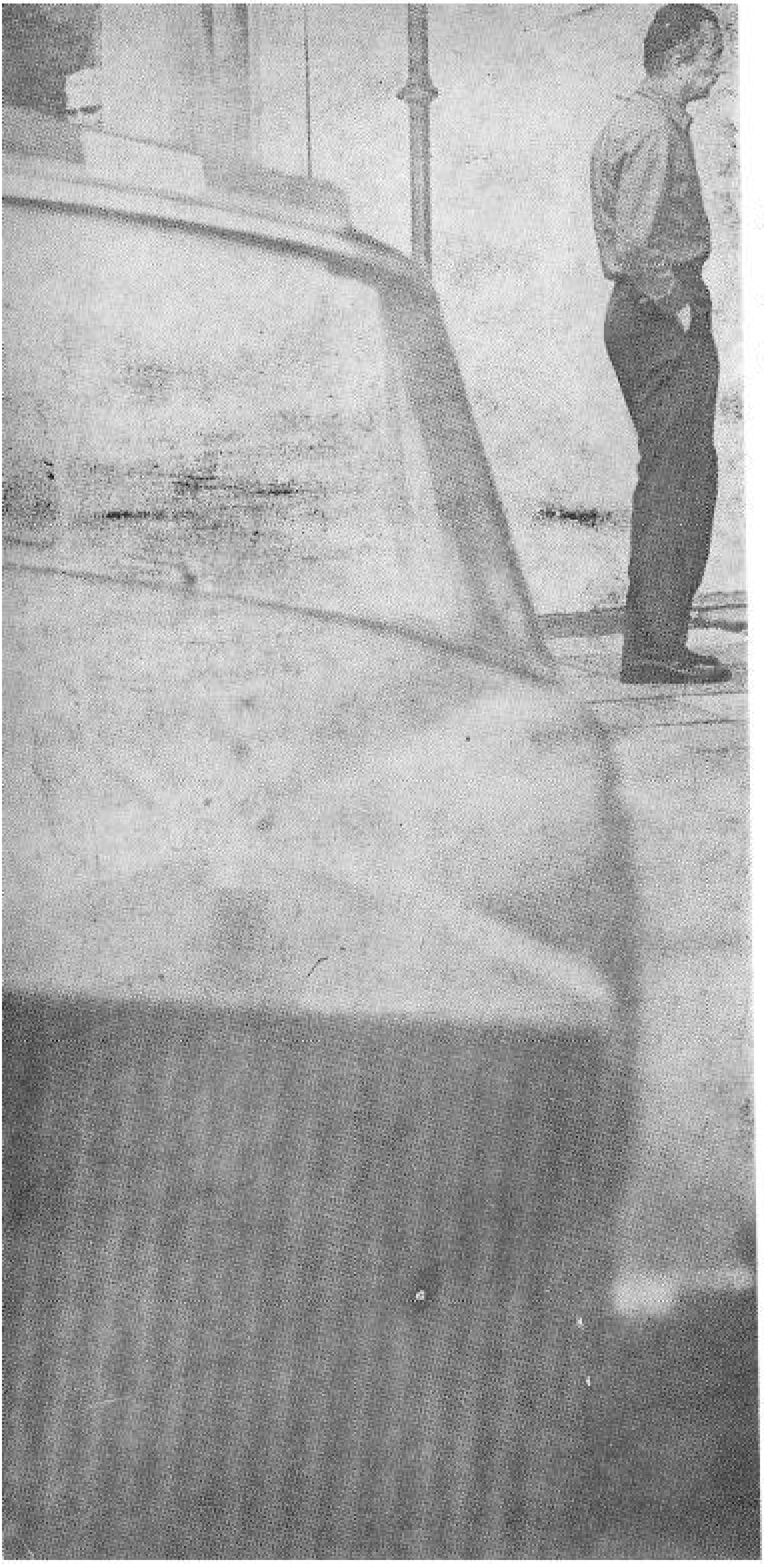
فیلمشان احمقانه‌ترین کار روی زمین باشد، باز فلینی با خوشحالی صورت اورا میبوسد ومیگوید: «آه، دوست من، عزیزم، تو بزرگترین شاهکار سینمائی را خلق کرده‌ای، اثری که در تاریخ سینما بجای خواهد ماند، این فیلم عالیه، مثل یك بمب صدا خواهد کرد. محشره، بی‌رقیبه، هر کس این فیلم‌را نفهمد واقعا یك الاغ تمام‌عیاره! باید حتماً به جشنوارهٔ ونیز بفرستیمش و بعدهم باید در جشنوارهٔ کان معرفیش کنی.» بعد بار روی «ماه» او را میبوسد و فرار را بر قرار ترجیح میدهد!

برای چه؟ آیا فلینی یك دروغگوی متظاهر است؟ در این باره قبلا سخن گفتیم معمای کار خیلی ساده‌تر از اینست که حدس میزنند. نه، فلینی یك دروغگوی متظاهر نیست بلکه کلید معما در اینست که فلینی واقعا از کارها و آثار دیگران هیچ چیزی درك نمیکند و از تراوشات هنری دیگران چیزی دستگیرش نمیشود. فلینی به احساسات، افکار و آثار دیگران وقعی نمیگذارد. او حتی یك اثر خوب را از یك اثر بد یا متوسط تشخیص نمیدهد، حتی یك «اپرا» را از یك «اپرت» تمیز نمیدهد. برای پی بردن به مسائل دنیای دیگران باید به تفکر و تعمق و تجزیه و تحلیل دنیای دیگران، دنیای بزرگان، بپردازد. اما از کی تا بحال یك بچه با مسائل بغرنج دنیای بالغ‌ها و بزرگترها کنکاوش کرده است؟ یك بچه حداکثر میتواند بمیزان اجحافی که بوی شده است آگاهی یابد، یك بچه تنها در لابلای ابرهای خواب‌ها و خیالات خود بپرواز در آید. یك بچه هیچگاه قادر به قضاوت نخواهد بود.

فلینی از نقطه نظر عاطفی مردی بی نهایت حسود، تملکی وخودخواه است. از حسادتگریها و موذیگریهای زنان حسادتگر وموذی وحشتی بی‌اندازه دارد. او حتی نسبت بکوچکترین افراد دستهٔ فیلمبرداری خود نیز حسود است (معروف است که برای فلینی دستهٔ فیلمبرداری حکم خانوادهٔ اورا دارد) فلینی همواره در طلب و جستجوی آدمهای مهربان و عطوف است، آدمهائی که بتوانند به نحوی از او حمایت و نگاهداری کنند و از سوی دیگر، خود میکوشد تا نقاب همینگونه آدمها را بر چهرهٔ خود بزند. برای فلینی یك کشیش یك کشیش است و یك زن برهنه یك زن برهنه است درست همانگونه که در مدرسه وی را آموخته اند. عقیده دارد که رم فاسدترین شهرهاست اما این شهر را از جیب های لباسش بهتر میشناسد ولی حالا از قرار معلوم قصد دارد به تسخیر نیویورك برود. کسی نمیداند کودك پنهان مغز وی نیویورك را چگونه بر انداز خواهد کرد. شاید نیز حاصل، تصویری پر عظمت و خارق‌العاده جلوه کند، تصویری یگانه، زیبا، اعجاب انگیز و شاید آمیخته به نبوغی بیشتر و عظیم تر از آنچه فلینی با آن رم را در «زندگی شیرین» تصویر کرده بود. (تصویر مقابل، صحنه ای از فیلم «۸/۵»)

ترجمه : کامران شیردل

آگراندیسمان اثر آنتونیونی



آنتونیونی نابغهٔ عالم سینماء بار دیگر یك فیلم بزرك بوجود آورده است...

پیام

اگراندیسمان

کارگردان : میکلانجلو آنتونیونی ـ تهیه کننده : کارلوپونتی ـ سناریو از :آنتونیونی وتونینوگونوا ـ براساس داستانی از آنتونیونی(ملهم از داستانی نوشته«یولیو کورتازا» نویسنده آرژانتینی) ـ گفتار انگلیسی با همکاری ادوارد باند ـ مدیر فیلمبرداری : کارلودی پالما ـ آهنگساز هربرت هنکاک ـ طراح دکور : اشتون گورتون ـ تهیه شده توسط کارلوپونتی برای کمپانی مترو گلدوین مایر ـ فیلم انگلیسی ـ مترو کالر ـ طول نمایش صد و یازده دقیقه .

هنرپیشه‌ها : دیوید همینگز ـ وانساردگریو ـ سارا مایلز .

داستان :

توماس یك عکاس جوان وموفق است کـه کارش بیشتر گرد عکاسی «مد»دور میزند ولی گاهی هم بـه عکاسی «کاندید» (از صحنه‌های زندگی) رو میآورد . در شروع فیلم اورا در حال خروج از یك خوابگاه عمومی فقیرانه می‌بینیم . وی برای عکسبرداری مخفی شبی را بین فقرا گذرانده است . این عکسها بعدا در یك مجموعه بصورت کتاب چاپ خواهد شد . دریکی دوفصل بعدی فیـلم توماس را در حال‌عکس گرفتن از یك «مدل» تك وسپس از چند «مدل» دسته‌جمعی می‌بینیم . درپی خستگی از این مرحله دوم ، وی به «پارك» خلوتی در حومه شهر لندن میرود و درآنجـا خود را بامغازله یك زن ومرد روبرو می‌بیند . وی مخفیانه تعدادی عکس از حالات مختلف این‌دونفر از راه دور می‌گیرد ولی زن متوجـه میشود ونزد او آمده عکسهارا طلب میکند . توماس عکسهارا نمیدهد وبـه کارگاه خود بازمیگردد . مدتی بعدسرو کـله زن «پارك» پیدامیشود ودرمقابل دریافت عکسها تن خودرا عرضه میکند . توماس یك حـلقه فیلم بی‌مصرف باوداده روانه‌اش میکند ، وبعداز رفتن زن چون اصرار او درپس گرفتن عکسها کنجکاوش کرده‌است به چاپ وسپس به‌آگراندیسمان کردن عکسهای «پارك» اقدام میکند . وضع مشکوك زن نظراو را میگیرد ودر یکی از عکسها جهت نگاه اورا دنبال میکند . آگراندیسمان کردن آن تکه از عکس‌دستی را با اسلحه درمیان شاخ وبرگ درختان پارك آشکار میکند . توطئه جنایتی دردست بوده است !

توماس شب به پارك میرود وهمانطور کـه انتظار داشته جسدمرد مقتول را در آنجا می‌بیند . باردیگر به کارگاه خویش برمیگردد ومشاهده می‌کند کـه شخص یا اشخاصی در غیاب او بـه محل کارش آمده همه چیز را بهم‌ریخته وفیلم عکسها وتمام عکسهای چاپ شده را بجز یکی برداشته وباخود برده‌اند واین یك عکس باقـی مانده نیز طرحی محو ونامشخص از جسد رادرمیان بوته‌هانشان میدهد (طرحی که‌بقول رفیقه دوست نقاش توماس ، کـه صبح روز بعد تصویر را می‌بیند، به یکی از نقاشی‌های «آبستره» جوانك نقاش شباهت دارد .)

بعد از اطلاع از این واقعه ، «توماس» در صدد برمیآید که «کشف» خود رابا دیگران ، دوستان وآشنایان ، درمیان‌بگذارد ولی عواملی مانع میشود : دودختر کـه قبلا برای «مانکن» شدن مزاحم او بوده‌اند به کارگاه وی‌میآیندوتوماس گرم‌بازی با آن‌دو میشود ، این بازی به برهنه شدن هرسه درمیان طومارهای کاغذ رنگین («دکور» زمینه عکس) ختم میشود ، توماس بـه خانه دوست نقاش خود میرود ولی اورا بارفیقه خویش ، سرگرم ،می‌یابد ، توماس‌به یك «پارتی» شبانه میرود تا قضیه را بـه‌دوست ومباشر کارهایش خبربدهد . ولی این دوست از دست رفته‌است ، «پارتی» باسیگارهای محتوی مواد مخدر (شاید حشیش یا ماری جوانا) گرم شده است وحرفهای «توماس» دردوستش هیچ کنجکاوی وعلاقه‌ای ایجاد نمیکند وتوماس خود نیز یکی ازسیگارها را می‌پذیرد ... توماس به یك «ارکستر» موسیقی مدرن میرود ولی در آنجا نیز آشنائی نمی‌یابد درعوض وقتی کـه یکی از نوازنده‌ها (عصبانی از بازی در آوردن دستگاه آمپـلی‌فایر) گیتار خودرا شکسته وبمیان جمعیت میاندازد ونوجوانان برای برداشتن قطعات گیتار خروش میکنند ،توماس قطعه شکسته را بزحمت بدست آورده می‌گریزد وبعد بیرون تالار در خیابان ، این گیتار شکسته را بدور میاندازد ...

در پایان این وقایع ، روز شده‌است . صبح‌توماس بازبه پارك میرود ولی دیگر اثری از جسد نمی‌یابد . در حالی کــه او شب را باپرسه‌های بی‌ثمر تلف کرده‌است . عاملین قتل جسد را برده‌اند ...

درپارك یك دسته (ظاهرا) محصل دختروپسر ، بالباسهای رنگین عجیب و چهره‌های سفید شده در حال بازی «پانتومیم» تنیس هستند ، یا در واقع بدون توپ وراکت ادای تنیس را در میآورند .

توماس ابتدا با حالتی نیمه‌تمسخرآمیز متوجــه آنها میشود وبعد این توجــه گرم وگرمتر میشود بطوری که وقتی «توپ» خیالی تنیس بــ خارج تور میافتد وبازیگران از او میخواهند که این توپ را برایشان بیاندازد ، «توماس» باعلاقه وصمیمانه اینکاررا انجام میدهد ، دنبال توپ نامرئی میدود ، آنرا از زمین برمیدارد وبا صمیمیتی چون صمیمیت بازیکنان ، آن را پرتاب میکند .

مکثی بروی چهره درشت او بعداز پرتاب توپ ، یك لحظه تفکر و سپس تصویر دور توماس از زاویه‌ای سرازیر ، از بلندی وبرزمینه چمن سبز .

مرد محو میشود وزمینه سبز گسترده‌ی‌خالی باقی میماند ، براین زمینه از دور

اگراندیسمان

حروفی ریز پیش آمده برپرده نقش می‌بندند :

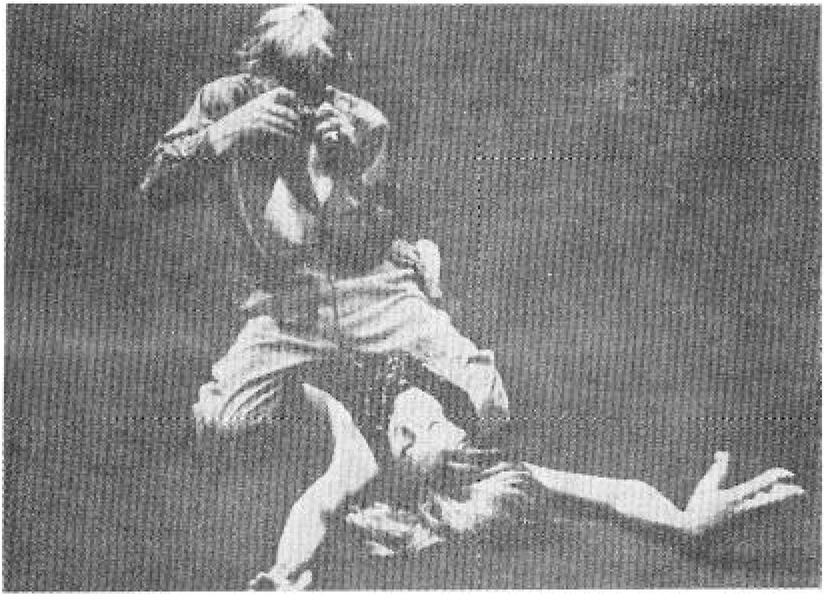
The End

*

در اینجا چهار تافیلم از آنتونیونی نشان داده‌اند که من یکی (خاطرات یك عشق) راندیده‌ام و استنتاج فلسفه فکری از این سه فیلم که دوتایش جزو یك تثلیث (تریلوژی) و یکی جدا از حرفهای قبلی فیلم ساز است برای من میسرنیست و هرچند از گفته‌های‌خود آنتونیونی ضمن مصاحبات وحرفهای کسانی که فیلم‌های اورابیش از ما و در ترتیب وتوالی اصلی دیده‌اند میشود ، بعضی‌مایه‌های مشترك فکری استخراج کرد ولی مافعلا یك مقدار بــه حسب ضرورت باید به‌این یك فیلم مشخص او بپردازیم واگر حرفی هست ازاین فیــلم بیرون بیآوریم .

فرانسیس بیکن میگوید :

«من نمیخواهم از داستان گوئی طفره بروم ولی خیلی‌خیلی دوست دارم کاری بکنم کــه «والری» گفته‌است : دوست دارم احساس منتقل کنم بدون اینکه ملال



«نقالی» دربین باشد چون بمحض اینکه تای داستان و نقالی دروسط میآید ملال آغاز می‌شود .»

آنتونیونی میگوید :

«من آدمی هستم کـه بجای آن که چیزی برای گفتن داشته باشد ،چیزهائی برای نشان دادن دارد . گاهی اوقات این هردو یکی میشود ویك اثرهنری بـوجود میآید . بهر حال در حد من نیست کـه بگویم درمورد من یك چنین چیزی تا بحال اتفاق افتاده است یانه ...»

اضافه میکند «آگراندیسمان» گواه این حقیقت است کـه لندن مه‌آلود ، شهر عیش و عشرت شده‌است . این فیلم بیست و چهار ساعت از زندگی یك عکاس مد است کـه برزمینه دنیای مد لندن ، مانکن‌ها ، پارتی وبخصوص عکاسان باب‌طبع روز کـه بیش از هرکس‌در بوجود آوردن چهره امروزی لندن سهیم بوده‌اند ، قرار گـرفته است .

✻

اگراندیسمان

آیا چون زندگی امروزه پیچیده‌تر شده بشرامروز از حقیقت ذات هستی دور افتاده است ، ازاین حقیقت که نفس مطلق بودن وبه «بودن واقف بودن» خـوب و زیبا وعزیز وشریف است ؟ آیا آنچه پیروان این اصل تبلیغ میکنند فقط برای خود آنها در زمان آنها مصداق داشته است ؟ آیا برای پیوند مستقیم‌تر باهستی باید زندگی را مثلا بـه صورت رفع ضروریات اولیه ساده تصور کرد ، بصورت تماس مستقیم‌تر با جلوه‌های مادی هستی ، بصورت تلاش مستقیم‌تر بااشکال زنده ومادی زندگی؟ آیا این «تمدن» درمفهوم وسایل مصنوع بین ما و «مادرهستی» فاصـله انداخته است بطوریکه زندگی برای ما جز خاطره‌ای غریزی از گذشته چیزی نیست ؟ واینکه زندگی مجازی می‌نماید آیا بخاطر فاصله‌ایست کـه عـلم دراین مدت بین‌انسان وهسته‌ی هستی بوجود آورده‌است ؟

آیا اینکـه همه چیز تصویری مجازی از واقعیتی می‌نماید کـه هرکس درهـر نوبت زندگی یك‌بار باید بـه تنهائی وبرای خودش آن‌را تثبیت کند (و نتیجـه تجارب دیگران دراین مورد با متوقف‌شدن زندگی آنها از بین میرود) ، آیا این فردی بودن تجربه‌های واقعیت نیست کـه‌آن‌را نسبی وقابل تردید کرده‌است ؟ آیا حقیقت هستی آن چیزی نیست کـه از طریق حواس بصورت معیارهائی از واقعیت بـه‌ذهن

ما سپرده میشود ؟ وبشر امروز بازندگی زنده ومحسوس ومجسم تا چه حد تماس‌جسمی دارد ؟ تجربیات ذهنی او تاچه حد بارور از درك مستقیم حواس خوداوست ؟ حقایق انباشته شده در ذهن ماتاچه حد بعنوان نماینده‌های ذات‌هستی اصالت‌واعتبار دارند ؟

«آگراندیسمان» پاسخی ، راه حلی ارائه نمیدهد ، تا هیچ طرحی مثلا به شکل بازگشت بـه زندگی ساده بآن صورتی کـه «ثورو» در «والدن» بازمیگوید پیشنهاد نمی‌کند . آنتونیونی فقط شکل موجود را تصویر کرده است وحتی این شکل‌را بصورت فاجعه مطرح نمی‌کند ، اگرواقعیت فیـلم‌او فاجعه ومخوف‌مینماید بخاطر همیـن است که او سعی در تبلیغ ، تعذیر وراهنمائی واتخاذ ظرفیت نداشته است . سعی وی فقط در این بوده که شکلی خاص از زندگی را در یك محدوده « دراماتیك » با یك تمامیت نسبی ، در پیوستگی نفساتی با زندگی نشان بدهد ... وفیلم اینکار را در مدتی نزدیك به صد دقیقه در چهار یا پنج موقعیت برخوردار از صداقت وطبیعی بـودن زندگی ، قابل قبول و بایك منطق زندگی وار (یعنی بدون منطق مصنوع درام های متعارف وبی‌منطق در روانی غیرقابل پیش بینی‌اش) انجام داده است .

اگراندیسمان

یك، دوجلسه عکسبرداری ، دیداری از یك عتیقه فروشی، از یك پارك ، یك برخورد منصفانه‌ی « اروتیك» ، یك جلسه چاپ عکس ، دیدار دیگری از پارك درشب، شرکت دریك محفل عیش ... وپانتومیم تنیس ، رساترین وزباندارترین فصل پیامی فیلم (بی آن‌که سمبلیك باشد) .

چون نیست زهرچه هست جز باد بدست ...

بعداز پرتاب توپ موهوم ، تنها یك لحظه بارقه تفکر وتردید ، بارقه وقوف‌و یاسی دربازگشت به وقوف در چشمان توماس نمودار می‌شود ولی آنقدر عمراین وقوف کوتاه است که !

«توماس» بربهنه سبز چمن ناپدید می‌شود ، حقیقت به مجاز وهمه چیز به زوال یك زندگی بی تفکر که تعمق در هستی را نفی کرده است می‌پیوندد .

***

چه چیز باعث شده که توماس ونسل توماس باین مرحله برسند . این سئوال بیك رشته چند هزار ساله تمدن برمی‌گردد . بشر امروز از مرحله نخواستن گذشته ، او دیگر «نمیتواند» فکر کند او «خیام» را عملا زندگی می‌کند ، در لحظه زیست می‌کند ، هدفهای او هدفهای لحظه‌است و لحظه‌ای بعد فراموش می‌شود بی آنکه از هدف

لحظه قبل چیزی در دست او مانده باشد یا آنکه بخواهد که بماند (گیتار شکسته)

سرد وتهی وتنها وزندگی می‌کند . پیوندهایش موقتی واضطراری است «باکسانی که تصادفا در وضع او شریکند» .

توماس از پشت دریچه دوربین عکاسی خودش زندگی می‌کند ، یك زندگی مجازی ، با دید دوبعدی مشروط ، اما مجاز چیست ؟ در قیاس با کدام حقیقت باید دنیای اورا مجازی دانست ؟ او به نمایندگی ماشین خودش می‌بیند ودر زندگی شرکت می‌کند واین شرکت کردن بهیچ وجه رنگ علاقه یا درك مسائل عاطفی دیگران را ندارد .... او هرگز از حد وساطت دوربین خود به موضوعش نزدیکتر نمی‌شود ، نمی‌تواند بشود . زندگی در تمام شکل‌هایش از فقر (شروع فیلم) تا عشق (درپارك) وقتل (مسخ عشق در پارك) فقط بعنوان موضوع عکاسی ، بعنوان عدول های «دیدنی» از روال عادی زندگی برای او جالب است . در مکالمه توماس با مباشرش «ران» می‌شنویم که از تصاویر پارك بعنوان یك موضوع فوق‌العاده نام می‌برد ... «توماس» را زندگی بعنوان فرزند خودش ، یك جزء طبیعی خودش در درون خویش پذیرفته است ولی او به این اعتماد طبیعی خیانت می‌کند .

در میان فقرا می‌خوابد بی‌آن که در وضعیت آنها شریك باشد ، وحتی بعدا با سوزاندن لباس خویش کمترین پیوندی را که ممکن است (بصورت بو) از آن زندگی بااو باقی مانده باشد نفی می‌کند ...

«توماس» در این زندگی بصورت یك جاسوس ، یك «دید زن» منحرف زندگی می‌کند و حقیقت زندگی برایش حتی در برداشت ساده وغـیر پیراستـه‌ای آن (تصاویر «کاندید» از فقرا ، از پارك) بایك بینش مسخ شده باو منتقل می‌شود.... توماس هرگز معنی واقعی نفی وطرد پیوند با زندگی را که از جانب او تعمدی بوده ونیز بینش منحرف خود را بدرستی وکامل درك نمیکند تا وقتی که زندگی در

شکل پوچ وبازیگر وبی‌هدف ومتفن خودش اورا درآن جریان پارك آنطور بازی میدهد و بدنبال چیزی که جلوه مسلم واقعیت بنظرش میرسد میدواند وبعد با یك پیچ غیر منتظره‌ی مسخره وبی‌معنی روبرویش می‌کند ودست خالی بجایش می‌نهد .

در فیلم به جستجوی ، نه یك راه حل ونه حتی یك جور قاطعیت ، به جستجوی نمودهای دیگر از دنیای آنتونیونی در شکل خاص اگراندیسمان ادامه میدهیم :

این طرز راه رفتن خوابگردانه ، خسته وبیحال وبی‌اراده کارگران ژنده‌پوش آغاز فیلم (برزمینه تیره ــ باجامه‌های تیره ــ بااشاره‌به‌تصویر قطاری که در تونل فرومیرود) آیا برگردان نحوه کارگران دنیای آدم ــ ماشین های «متروپلیس» اثر فریتزلانگ» نیست ؟ اما در آنجا دنیای رویائی آینده نشان داده می‌شود ، آیا این آینده قدری زودتر از آنچه فکر می‌کردیم‌ومنتظر آن‌بودیم بما نرسیده است؟

تبادل تصویر این فقیران با تصویرهای پرجنب‌و جوش از شادی بی‌دلیل جوانان باز یاد آور آن عده از آدمهای مرفه متروپلیس است که از ثمرات کارکردن آدمهای ماشینی زندگی می‌کردند ونیازی به کارکردن نداشتند ووقت را با بازیهای شاد وبی خیال می‌گذراندند ...

اگراندیسمان

فیلم در همان نخستین لحظات شروع ریشه اتکاء به واقعیات ظاهری را در تماشاچی قطع می‌کند ، توماس باظاهر فقیران ودر میان فقیران از خوابگاه آنان خارج می‌شود ولی چند قدم آنطرف‌تر سوارر‌ولزرویس میشود وبراه میافتد وچند دقیقه بعد معلوم میشود که او یك عکاس مرفه وموفق است .

اولین جلسه عکسبرداری ، خیلی سرد وحرفه‌ای وبدون کمترین ارتباط معنوی عکاس با موضوعش بعنوان یك انسان برگذار می‌شود . تمتعی که عکاس از موضوع خودش برمیگیرد (واین تمتع حتی با یك اوج التذاذ جنسی همراه است) جز بوساطت دوربین عکاسی نیست . شکل فیلم دراین فصل بسیار بدیع است ، فیلمساز بدون توسل به تدبیر قدیمی ثابت کردن عکس برای نشان دادن اثر عکاسی ، در تداوم یك نمای ثابت از مدل عکاسی ، جهش هائی ایجاد کرده است ...

دستورهای خشك وکوتاهی که عکاس به دستیار خود می‌دهد به‌جلسه عکسبرداری حالت یك عمل جراحی را میدهد ، واین همان حکمی است که عکاسی برای توماس دارد در دومین جلسه عکسبرداری فیلم باز تاکید صریح‌تر وخشن‌تری است روی تلقی بسیاری عاطفه ومادی‌عکاس به‌موضوع‌هایش ونیز روی شئیی بودن زن های فیلم تا

اینجا ، زنهائی در حالت انفعالی کامل ، بی‌هیچ شخصیتی ، بی‌هیچ روح زنانگی بجز جنسیت مادی آنها که تازه آنهم برای توماس بعنوان یك مرد جالب نیست ... او به «مدلهایش»دستور میدهد لبخند بزنند بی‌آن که بر خلاف عکاسان وکارگردان‌ها ، سعی در ایجاد حالت مساعد برای لبخند داشته باشد . او حتی درست حالت معکوس را برای لبخند زدن بوجود میآورد ، باخشم وفریاد از آنها لبخند میخواهد (واشاره طنز آلود وظریف بر چهره یکی از «مدل» ها که قسمت پائین صورتش زیر تزئین سرپوش او مخفی است) ... هیچ چیز «انسانی» در خصوصیات این موضوع‌ها وجود ندارد ، از اولین معارفه ایشان از پشت «نایلونی» تاگیره‌هائی که به لباسهایشان زده می‌شود وطرح لباسها وشکل های خاصی که‌به بدن خودشان میدهند ... اینها اشکالی اغراق شده وغیر طبیعی از زندگی هستند .

فصل بعدی ، دیدار از کارگاه «بیل» (آن دوست نقاش) ووجود رفیقه نقاش (که باز از پشت شیشه معرفی می‌شود.) ودر تلقی نقاش نسبب به نقاشی‌هایش معنی پیدا می‌کند :

ــ اول که اینها را می‌کشم نمیدانم چه میخواهم بگویم ، بعدا یك دستآویزی تویشان پیدا می‌کنم (اشاره به‌یك نقاشی «آبستره») مثل این یا .

(... وتصادفی نیست که در آن صحنه بعدی ، دخترك رفیقه نقاش تنها تصویری را که از جنایت در دست توماس باقی مانده ویگانه دستاویز یاوسیله ارتباط اوبااین ماجرا است به یکی از نقاشی های «بیل» مانند می‌کند) .

.. وباز اشاره‌ایست به نقش زن ومعنای زن در زندگی مرد امروز : یك موجود بی‌روح وبی‌شخصیت ووسیله بهره برداری . در خروج از کارگاه نقاش ، توماس در کارگاه خودش باآن دو دختر جوان روبرو می‌شود که میخواهند «مدل» عکاسی شوند . نحوه رفتار «توماس» باایشان واطاعت محض ایشان تایید این مدعاست .

* * *

عکاس در اتومبیل خود بر زمینه‌ای از سروصداهای شهر شلوغ وموسیقی جاز حرکت می‌کند . زمینه سرخ ساختمان‌ها (که توسط فیلمساز تعمدا رنگ شده است) به بیان این حالت هیجان واشتغال وسرعت بیشتر کمك می‌کند ...

بعد اتومبیل توماس به خارج شهر میرسد ، به محیط خلوت تر وآرام‌تر ....و وجود یك تك خانه‌ی آبی رنگ این آرامش را بشارت میدهد .

دیداری است از یك دکه عتیقه فروشی (که عکاس میخواهد آنرا برای یکی از آشنایانش معامله کند) که محیطی ساکت وسنگین وآرام دارد وروح گذشته در آن باقیست (فیلم در یك قسمت بعدی باین پایگاه گذشته رجعت می‌کند).

بعد فصل زیبا ووهم‌انگیز «پارك» است که «فریب بزرگ» دنیای توماس باشد. اشاره به‌یك تنیس واقعی که در «پارك» جریان دارد (وتطبیقی با تنیس موهوم و مجازی آخر فیلم را پیش میآورد) پارك بظاهر ، محیط آرامش وسکون وصفاست، ولی محیط ، آنچه می‌نماید نیست ، کمااینکه معاشقه آن زن ومرد که موضوع عکسهای «توماس» می‌شوند نیز درست نقطه مقابل معاشقه است ، نفرت است در نهایت اوج ، که به نابودی ختم می‌شود .

اشاره‌هائی در محاوره کوتاهی که بین توماس ودختر «پارك» (که آمده فیلم عکسها را ازاو بگیرد) پیش میآید قابل تعمق است . دختر می‌گوید :

ــ توحق نداری اینطور مزاحم آرامش مردم بشوی .

توماس جواب میدهد :

ــ تقصیر من نیست که آرامشی وجود ندارد .

توجه کنیم به دو معنی Peace : آرامش وصلح و نیز در آن قسمت که دختر با تقلا می‌کوشد دوربین را از دست توماس در بیآورد وعکاس باو می‌گوید میانه‌مان را بهم نزن ، تازه باهم آشنا شده‌ایم ... دختر میگوید :

ــ نه ، ماباهم آشنا نشده‌ایم ، تو هیچوقت مرا ندیده‌ای ...

...واین درست همان چیزی است که آخر کار «توماس» بآن میرسد ، وقتی تمام شواهد مجسم قتل (قاتل ، مقتول ، عکسها) را از دست داده است .

* * *

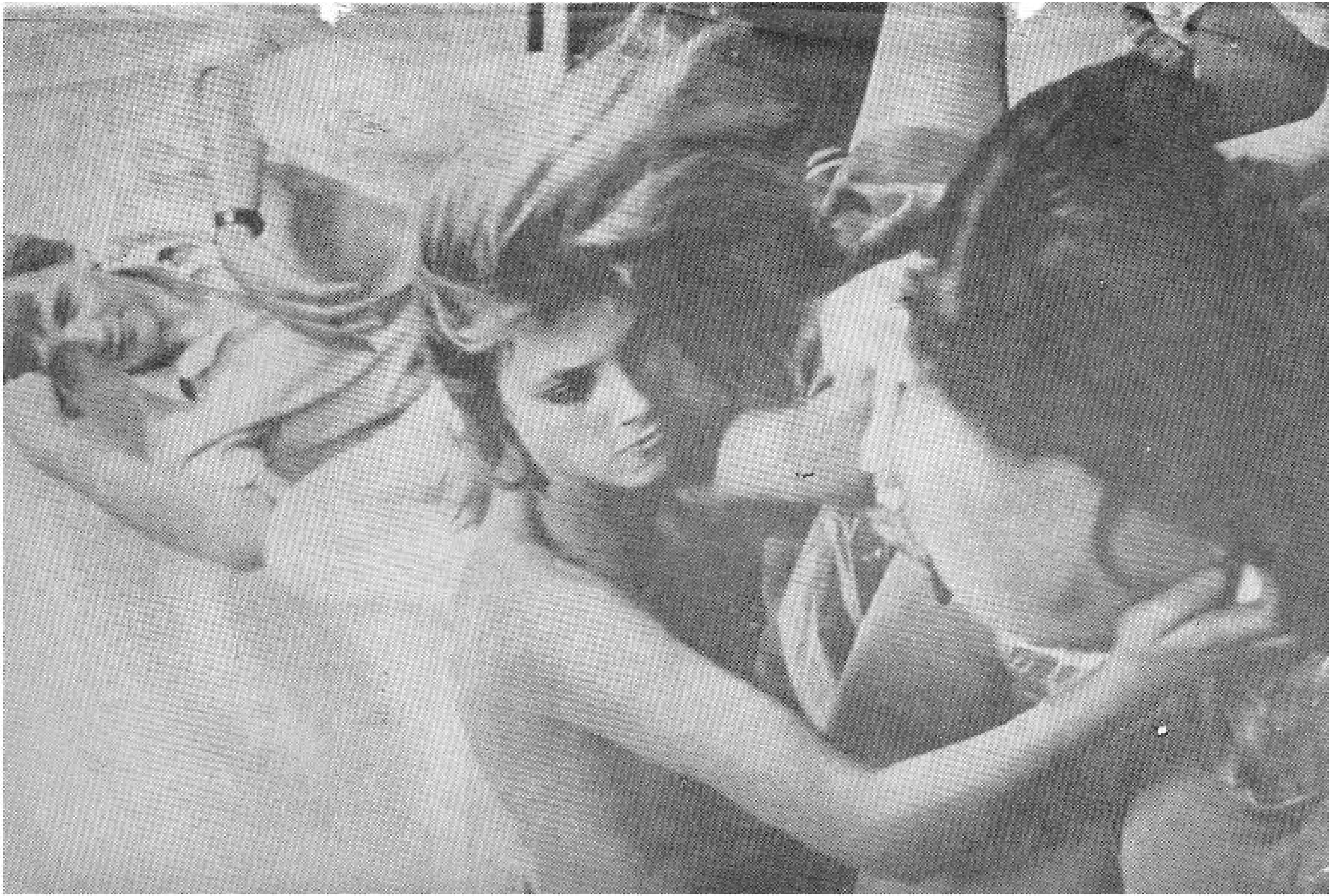
در بازگشت به عتیقه فروشی ، یك آهنگ «رومانتیك» قدیمی از داخل مغازه به استقبال توماس میآید ، در مغازه دختری است که با خلسه خاطره آمیزی، صفحه «گرامافون» را نوازش می‌کند .

این دختر بنظر میرسد که تنها سمبل (نماد) سادگی محفوظ مانده از گذشته‌و نماینده «رومانتی سیزم» در مفهوم «گریز» EscaPism باشد ، ودختر خود قصد فروختن دکه ورفتن به محیطی دیگر را دارد .

اگراندیسمان

آیا وجود این دختر، تنها «شماه‌ی دور از یك «رگه روشن» (یعنی امیدوار کننده‌اش) در سرتاسر این اثر است ؟ دختری که «ساده» بود ونگاه توماس در چند ثانیه تعمق‌بر چهره پاك او چیزی از حال آن نگاه بعد از پرتاب توپ موهوم را در خود داشت .

در اینجا باز توماس بشدت وبوضعی بی‌منطق بیك ملخ موتور هواپیما جلب‌می‌شود وباشور وولع میخواهد آنرا همراه ببرد ولی بعداز این شور میافتد وراضی میشود که ملخ را بعدا برای او بفرستند ... بعدا ، یعنی در جریان دیدار بادختر پارك ، که ملخ را بخانه او میآورند ، وقتی که حامل این ملخ می‌پرسد : شما امروز یك ملخ سفارش دادید ؟ توماس قضیه را که مال همین یکساعت پیش است بکلی از یاد برده وهدف برایش کاملا دور شده است . بعدا که ملخ را بیاد میآورد وباکمك حامل، آنرا به داخل کارگاه میآورد ، بر سطح سفید کف زیرزمین ملخ «درغیر ماوضع الیه» ، در محل خارج از مصرف خوش بسیار پوچ واحمقانه ومضحك جلوه می‌کند، این نکته تائید می‌شود هنگامی که توماس در مراجعت شبانه از پارك ویافتن جسد



مقتول، هنگام ورود به‌کارگاه لحظه‌ای جلوی ملخ که آنطور بی‌معنی آنجا افتاده می‌ایستد وبانوك پا بآن اشاره می‌کند .

در صحنه رستوران و دیدار با «ران » ، دوست و مباشر عکاس متوجه میشویم که دفتری از عکسهای زنده و ظاهرا « رئالیستی » (واقع‌گرا) توماس در حال تکوین است و توماس قصد دارد عکسهای «پارك» را باین مجموعه اضافه کند بطوریکه « از خشونت صحنه های فقر و کثافت بکاهد » .... در اینجا غیراز اشاره قابل تعمق روی موضوع «آزادی»ای که ممکن است باپول تحصیل شود (وعکس آن مرد ژنده پوش که « ران » بعنوان نمونه یك مرد آزاد نشان میدهد) باین نکته با ظرافت توجه داده می‌شویم که شخص یا اشخاصی مراقب توماس هستند ،، در یك تصویر بعدی ، در لحظه‌ای گذرا دختر پارك را در اتومبیلی کنار یك مرد در تعقیب اتومبیل توماس مشاهده می‌کنیم ...

باز از نکات قابل توجه ، موضوع گروهی است که شعارهای ضدبمب وضد جنگ در دست دارند . یکی از این شعارها با عبارت «بروید ، دورشوید» در اتومبیل توماس قرار داده می‌شود ولی این «پیام» بدون اعتنای عکاس از جا کنده شده زیر دست وپا میافتند وعکاس به‌کارگاه باز می‌گردد .

اگراندیسمان

در کوچه خلوت ، پشت در کارگاه عکاس چندبار پیاپی بوق میزنند . تنها یك پیرمردسراز خانه‌ای بیرون می‌کند واین نماینده گذشته، حیران ازعمل بی‌انگیزه‌ی این جوان بخشم بااو مقابله می‌کند (مقابله مشابهی بین توماس وآن پیرمرد مغازه عتیقه فروشی در نوبت اول دیدار توماس از مغازه نیز موید نهایت بغض و عدم تفاهم از جانب یك نماینده نسل گذشته به‌یك نماینده نسل جوان بود .)

* * *

دختر پارك ، برای پس گرفتن عکس‌هایش به آتلیه توماس میآید ، این تنها زن باشخصیت وبااراده در بین تمام زنان اطراف توماس است که تاآن لحظه دیده‌ایم ، توماس میکوشد اورا «مدل» قرار بدهد ولی دختر نمی‌پذیرد ....

در طول دیدار سرشار از کشش درونی ونهانی ایندونفر که طی آن هنوز معنی کامل شخصیت دختر واصرار او در پس گرفتن عکس ونحوه مقابله‌اش باعکاس از نظر توماس (تماشاچی) پوشیده است ، مابادختر بعنوان اولین شخصیت باروح و معمائی فیلم که رفتارش در خدمت یك قصدو اراده خصوصی است ومتفکرانه‌عامدانه

زندگی میکند ، روبرو می‌شویم . او حتی وقتی که تن خود را به توماس عرضه می‌کند باز حالت آمر دارد ... رابطه ایندونفر که باتزویر از هردو سو توام است با خروج دختر در حالی که توماس یك فیلم قلابی باو داده است ، پایان می‌پذیرد ، عوض گله ندارد ، دختر نیز شماره تلفن قلابی داده است ، در حالی که هنوز از حقه توماس خبر ندارد .

در طول این دیدار بامعنی وبسیار خوش طرح وزیبا ، یك جااشاره‌ای به رابطه توماس ، بازنها وملال اواز زیبائی می‌شود وتاکیدی بروجود بچه در رابطه زن ومرد. در طی فیلم غیر از این مورد در دو لحظه دیگر ناظر توجه توماس به‌بچه‌ها هستیم ، گوئی وجود بچه بنحوی رابطه عقیم یك زن ومرد را (که فریب عشق از بین آندو رخت بربسته وجنسیت سریع نیز جز رضایت زود گذر حاصل نمیدهد) توجیه‌می‌کند... ونیز آیا بچه در زندگی خالی اکثر ما، معنای انتقال هستی وادامه هستی را ندارد ؟

اشاره زیبا وبامعنی دیگر در جریان موسیقی تندی پیش میآید که طی آن توماس به دختر که خود را همراه با ضرب آهنگ تکان میدهد میگوید :

ــ نه ، اینطور نه ، خلاف ضرب ....

واین آن تلاشی است که نسل امروز یگانه راه اعلام موجودیت خویش تشخیص داده است ، خلاف مسیر معمول، خلاف روال عادی زندگی آدمهای عادی ملال‌انگیز...

* * *

صحنه «اگراندیسمان» ، لحظه‌ایست که برای توماس عکاس لحظه بزرگ «مکاشفه» باشد ... او در جریان چاپ عکسهای پارك، چیزی در جهت نگاه دختر نظرش را جلب می‌کند . محل تلاقی نگاه دختر را روی تصویر مشخص وسپس تصویر را چاپ می‌کند وبااگراندیسمان های پیاپی از این قسمت ، به واقعیت یك قتل در پشت رابطه ظاهری عاشقانه پارك پی‌می‌برد .

جنایت در معنی وشکل متعارف آن ودر قیاس کلی واجتماعی (عدالت) مورد نظر توماس نیست . در اینجا واقعه‌ای رخ داده است که چشم توماس در معنی خلاف آن را مشاهده کرده وفقط چشم واقع‌بین دوربین بانگاه سرد وکاملا بی‌اعتناء آنرا ضبط کرده است . برای توماس انگیزه قتل وحتی قاتل ومقتول هیچکدام آشکار نیستند . آنچه اورا به قتل وقضیه آن ودخترك «گرم» می‌کند ، شکل معمائی آن است که در جریان کشف قضیه هرچه بیشتر اورا کنجکاو کرده وحل قضیه برایش بارضایت ویك جور ذوق زدگی همراه بوده ... ولی آنچه پس از کشف این ماجرا در تلفن بدوستش «ران» می‌گوید معنی ذوق وولع اورا روشن می‌کند . توماس جنایت را فقط در قالب عکسهائی که خودش از این ماجرا گرفته است مشاهده می‌کند وموضوع صرفنظر از نظر او بعنوان یك مورد جالب عکاسی (شاید برای چاپ در کتاب یا مجله) قابل اهمیت است .

اولین عاملی که برای انحراف ذهن توماس از این قضیه پیدا می‌شود (دو دختری که برای عکس گرفتن به کارگاه او میایند) بااستقبال توماس روبرو می‌شوند، گوئی خود او از آلوده شدن باین قضیه ، از علاقمند شدن‌به «معنای» قتل و وجه اشتراك احساسی باآن پیدا کردن بیم داشته باشد .

بازی توماس با دخترها اورا با احساسی از خلاء وآلودگی (کاغذ مچاله شده‌ای که بستر بازیگوشی آنهاست) بجا می‌گذارد . باختم این «بازی» باز در توماس توجه وتفکر (شاید علیرغم میل خودش) نسبت به قتل بیدار می‌شود . در جستجوی ایجاد

اگراندیسمان

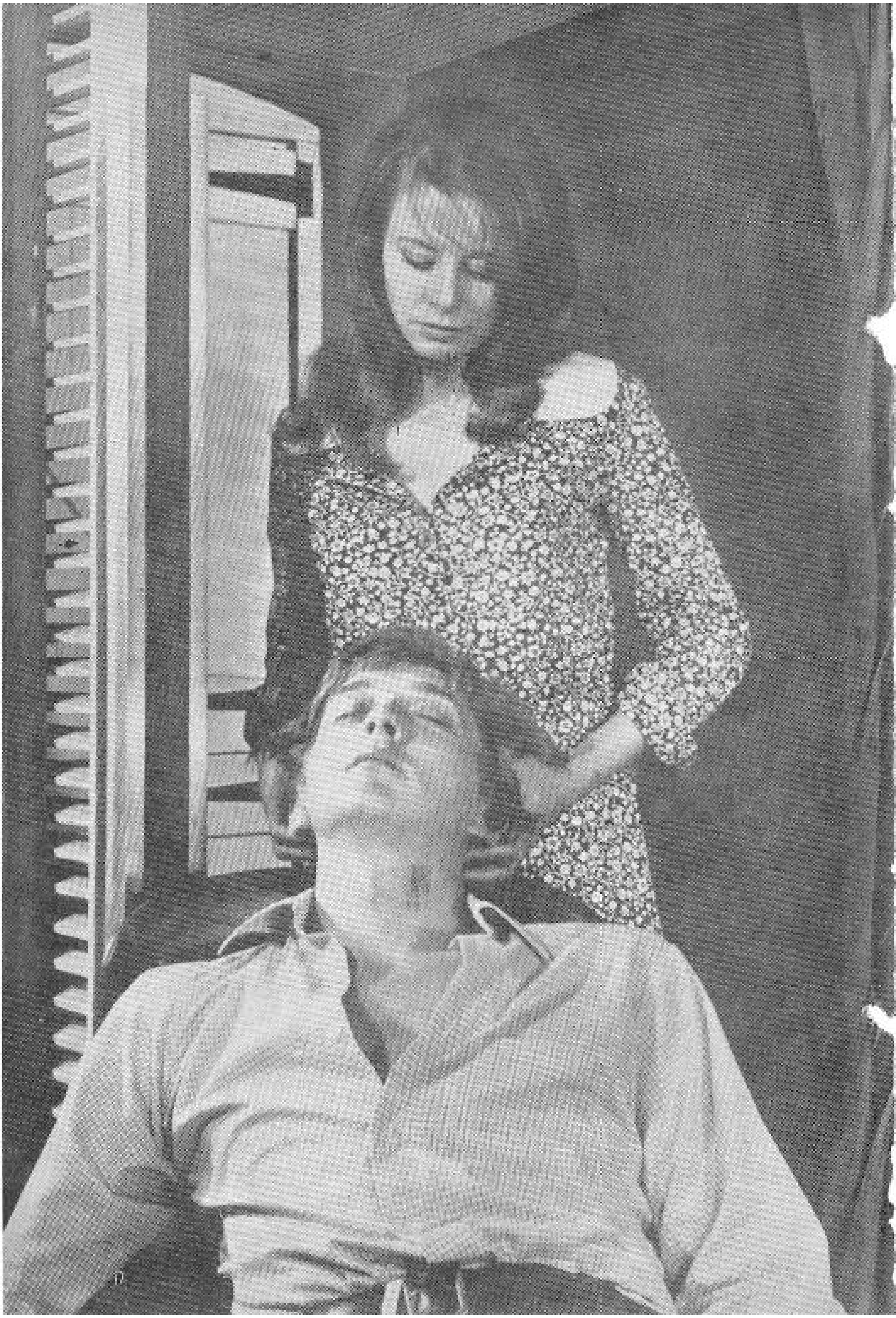
ارتباط بادیگران ودر میان گذاشتن موضوع بایك نفر دیگر (که تلقی آن یك نفر دیگر محك اهمیت موضوع نزد توماس می‌تواند باشد) ، توماس به خانه دوست نقاشش می‌رود ولی‌اورا با رفیقه‌اش مشغول تر از آن می‌بیند که بشود حتی یك لحظه نزدشان توقف کرد .

عکاس شبانه به «پارك» رفته ، واز زیر چشم آن چراغ «نئون» بی‌معنی گذشته : جسد آنجا افتاده . نشانه‌ای فاقد هویت از یك جنایت بی‌هویت . تفاله یك رویداد ، که بصورت یك جسم بی‌معنی هیچ کمکی در بیان معنی آن رویداد نمی‌تواند بکند.

توماس به‌کارگاهش باز می‌گردد درغیاب او کسانی به کارگاهش آمده همه چیز را بهم ریخته فیلم عکسهای «پارك» وتمام عکسهای چاپ شده را باخود برده‌اند وفقط گوئی بصورت یك یادآوری تمسخر آمیز تنها چیزی که هیچ نشانه ومدرك شخصی نیست (عکس محوی از جسد) را باقی گذاشته‌اند ، این یك کار یك بازی شکنجه آمیز باتوماس می‌تواند باشد ، چون اگر این عکس را هم نداشت در آینده نزدیك یا دور می‌توانست در تمام قضیه شك کند ، می‌توانست فکر کند که تمام این جریان خواب وخیال ووهمی بیش نبوده ولی دردست داشتن این عکس اورا از قاطعیت یك چنین نتیجه‌گیری آرامش بخشی باز میدارد ... در عین حال قاطعیت یقین را نیز باو نمیدهد . این عکس می‌تواند انگیزه شك دائمی توماس باشد .

رفیقه نقاش نزد توماس می‌آید ، عکاس می‌کوشد اورا در جریان بگذارد ولی نمی‌تواند آن معنائی را که این ماجرا برای او دارد به دختر منتقل کند ودختر که خود گرفتار مسئله خصوصی خویش است از شکل حرفهای توماس قضیه را باشك و تمسخر تلقی می‌کند و میرود .

عکاس به خیابان میرود . در یك لحظه بین عابرین دختر «پارك» را مشاهده می‌کند ولی دختر در لحظه بعد بنحو عجیبی ناپدید می‌شود طوریکه عکاس نمی‌تواند در این مورد بخود اطمینان بدهد ... تلاش وی برای یافتن دختر ، اورا بیك تالار موسیقی روز رهبری می‌کند ، آنجاکه گروهی جوان آهنگ تندی را اجرا می‌کنند و گروهی جوان با چهره‌های مات وغرق خلسه باین موسیقی گوش میدهند ، موسیقی امروز که دو مشخصه بارز آن صدای بلند وضرب سریع باشد ومصرفش انباشتن ذهن شنونده بدون استعانت زیادی از جانب‌شنونده . آهنگی که شنیدنش زحمت فکر کردن لازم ندارد وسروصدای شتاباش ذهن را از هر فکری می‌پیراید.



دراینجا دستگاه «آمپلی‌فایر» خراب میشود ویکی از نوازندگان باخشم گیتار خودرا خورد کرده شکسته آن‌را وسط تماشاچیان میاندازد اقبال عمومی باین هدف بی‌معنی ، توجه توماس را برمی‌انگیزد ، درواقع اوبه گیتارشکسته صرفا برای اینکه هدف دیگران است حریص میشود وبی‌معنی بودن این هدف راوقتی می‌فهمد که‌دیگران را در توجه به گیتار ، باخودش یکی نمی‌بیند ... انگیزه‌ای به‌سبکی ومسخرگی یك گیتار شکسته اورا از تعقیب قضیه قتل منحرف کرده‌است .

با سلب این انگیزه توماس باز در دنباله مسیر قتل ودر جستجوی یافتن یک همزبان به خانه‌دوستش «ران» میرود . دراینجا یك میهمانی برقرار است ودوست‌او «ران» باجمعی دیگر به دودکردن سیگارهای مخدر مشغولند «ران» ازاین عوالم دورتراز آن‌است که بتوان اورادرجریان قضیه قتل گذاشت . توماس در همان‌لحظات اول سعی در انتقال موضوع ، از قصد خود منصرف میشود وبعد که «ران» می‌پرسد :

ـ راستی گفتی درپارك چه دیدی ؟

جواب میدهد :

اگراندیسمان

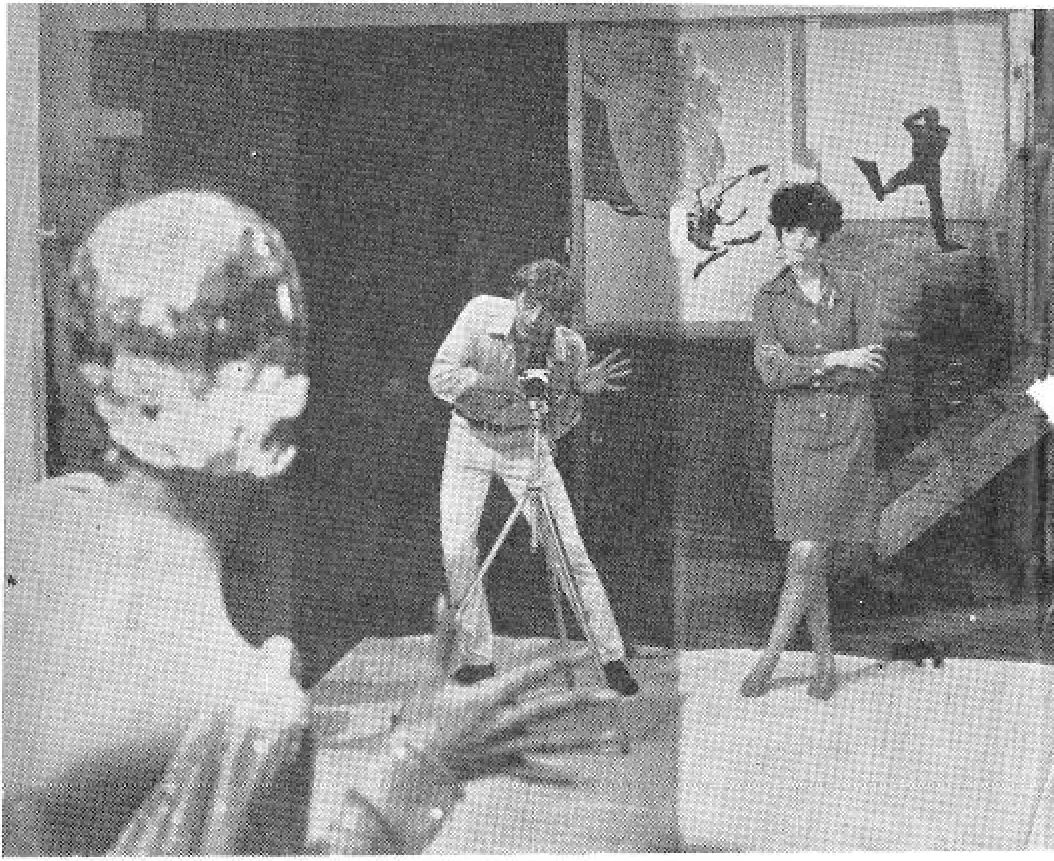
ـ هیچ

... وخود تسلیم موقعیت میشود و میگذارد که موقعیت اورا تخدیر کند وجذبه موقت محیط همه‌چیز را از خاطرش بشوید .

صبح روز بعد ، توماس منگ ومخمور از بستر برمیخیزد ، بدنبال فشار بقایای یك مسئولیت مبهم که‌خواه‌ناخواه در اثر اطلاع از قضیه قتل در وجود او پیداشده به «پارك» میرود ...

اثری از جسد نیست . شب در فاصله‌ایکه «توماس» گرم انگیزه‌های آنی بوده، قاتلین جسدرا برده‌اند و حالادیگر از تمام این ماجرا کمترین نشانه مجسم وقابل ارائه‌ای (برای متقاعد کردن دیگران وانتقال موضوع بایشان) در دست نیست .

«توماس» که آخرین‌نشانه ودستاویز درك ووصول بیك واقعیت را از دست داده در خلاء وسیع خویش تنها وسرخورده بجا میماند . اگر او این واقعیت را می‌توانست بخودش ثابت کند در پوچ بی‌معنای وسیع زندگی ، زندگی‌ای‌که هیچ چیزش آنچنان که می‌نماید نیست و حقیقت کامل وتثبیت شده‌ای وجود ندارد و همه‌چیز وهم ومجاز می‌نماید ، دراین کابوس بیداری یك دستاویز کوچك ، مثل



دستاویزی که آن نقاش در نقاشی بی‌معنای خویش یافته بود ، برای خود پیدا میکرد، ولی‌حالا ....

دراین هنگام است که جماعت جوانان‌شاد وپرسروصدا ازراه فرامیرسند ،همان گروهی که باچهره‌های سفید کرده‌شان در شروع فیلم دیدیم این چهره‌های‌سفید که اختلاف ظاهر را از بین برده ویك نوع هم شکلی عروسك مانند به آدم‌ها داده (سمبل (نماد) نفی‌فردیت باشد) آیا تصویر دیگری از مجاز ظاهر آدمی نیست ؟

جوانان مشغول‌بازی تنیسی میشوند که درآن توپ وراکتی در کار نیست ، توماس ابتدا با تفننی تمسخرآلود سرگرم تماشا میشود ولی بعد بتدریج گرم و محو بازی و حتی در توهم آن شریك میشود بطوریکه «توپ» راکه خارج از محوطه افتاده بر میدارد وبرای بازیکنان میاندازد .

در این حال ، بعداز پرتاب توپ موهوم، چهره‌درشت‌اودر معرض نگاه ما قرار می‌گیرد . چشمان توماس حرکات توپ را دنبال میکند ، کم‌کم چیزی از خاطره به ذهن او باز میگردد و چشمانش برای مدتی کوتاه رنگ تفکر ویادآوری را بخود میگیرد .... ودرهمین موقع «صدای توپ» از خارج تصویر شنیده میشود !

... مجاز به نحو دلهره‌آور وغیرقابل توجیه و وحشتناکی به واقعیت پیوسته است .

* * *

آگراندیسمان حیطه بی نهایت وسیعی است که میدان برای تکاپو و جستجو

بسیار دارد ، اما دراین حیطه راه‌های فرعی آنقدر زیاداست که هر پژوهنده میتواند برای خودش باخبرهای خصوصی از گشت وگذار و تماشای خصوصی باز گردد که حرفش با پژوهنده دیگر وپژوهندگان کاملا یکی نباشد .

« آگراندیسمان » سر راه رهرو جابجا پرسش می‌نشاند ، پرسش‌هائی که تنها وجه اشتراك جهانی انسان‌های عصرماست که به گفته‌ای « اگر ذهنشان رشدطبیعی خودرا طی کرده باشد بطور قطع به‌سرگشتگی خواهد رسید .»

تنه‌ای که جوانان سپید چهره‌ی آغاز فیلم ضمن دویدن وفریادهای مصروعانه خویش به آن دوزن راهبه وآن سرباز گارد میزنند ، تلقی آنها را نسبت به مذهب از یکطرف وسنت ونظام از سوی دیگر خلاصه میکند ..

امروز بشر بنظر میرسد که همه مشغله‌های دیرین آسمانی و زمینی ، را از دست داده باشد بی‌آن‌که‌چیزی دراین قبال عایدش شده باشد ویا بتواند وبخواهد که برای خود بتراشد .

شرافت «هستی» و «وقوف» برایش دیگر اصالتی ندارد . آخرین جنگ بزرگ باتمام فجایع و مصایبش پشت گوش اوست ، اما امروز هیچ یك از جانیان جنگ (بجز یك نفر) در زندانها باقی نمانده‌اند ویك جنگ بزرگ دیگر اجتناب ناپذیر بنظرمیرسد ، در حالی که جنگ‌های محلی درتمام این بیست وچند سال مرتبا بردوام بوده‌است بشرامروز نه‌رسالتی را که علوم منقول قرون وسطی یعنی محور کائنات برای او قائل بود قبول دارد ونه مشرب‌نفس تن (اشراق)را برای وصول به رستگاری ودل نهادگی ... او خودرا نسبت به دنیائی که در آن زندگی میکند ، نسبت به تنی که در آن اسیر است نامانوس حس میکند ، ووجود روح در این قالب (بصورت تجلی فکر و حس) برایش مزاحم‌است ودفع این مزاحمت رادر توسل به تخدیر فکر بهر وسیله‌ای که شده با مستغرق شدن در عیش «آنی» ، جنسیت، در مخدرات ، در هیاهوی موسیقی ، در دویدن ومصروعانه فریاد زدن تشخیص داده است .

اگر برای خیام (وتسل انگلیسی بعداز فیتزجرالد) نیاندیشیدن در لحظه زیستن باید باسعی وتعمد صورت می‌گرفت ، نسل امروز این خوشبختی را دارد که برای فکر کردن محتاج سعی نیست . نیاندیشیدن برای او بصورت یك جور نحوه عادی زیستن در آینده است در روح او دیگر کمترین بارقه احساس واندیشه‌ای سر نمیزند که مزاحم وی شود ، روح او که بفراموش کردن وپس زدن اندیشه واحساس خو گرفته ، از دیر باز مرده است .

کلودرینس در سن ۷۷ سالگی درگذشت

نیویورك ، ۳۰مه

☐ کلودرینس بازیگر انگلیسی روز سه‌شنبه سی‌ام ماه مه مطابق با نهم خرداد ۱۳۴۶ دربیمارستان « لاکونیا » واقع در نیوهمپشایر درسن هفتاد و هفت سالگی درگذشت . او متولد دهم نوامبر ۱۸۸۹ متولدشده و ازدوازده سالگی واردکارنمایش‌شد وبعد درسن۴۳ سالگی فعالیتش را درسینما آغازکرد. مشهورترین فیلمهای او عبارتند از «مستر اسمیت بەواشنگتن میرود » با جیمز استوارت ، « کازابلانکا » بااینگرید برگمن ، شبح اپرا با نلسن ادی، «بدنام» با اینگرید برگمن .

جرج ویلهلم پابست پدررئالیسم‌سینمای‌آلمان درگذشت

☐ دوشنبه بیست ونهم ماه مه مطابق باهشتم خردادماه ، «جرج ویلهلم پابست» پدرسینمای رئالیسم آلمان وکاشف گرتا گاربو ، بعد ازیك بیماری‌طولانی درمحل اقامتش «وین» بسن هشتاد ودوسالگی درگذشت . پابست هرگز راجع بخودش چیزی ننوشته وحتی تاریخ تولد او همیشه باپنج یا دەسال اختلاف در کتابها ومطبوعات چاپ شده ، بهرحال درمورد اوهمینقدرمیدانندکه در بیست‌و هفتم اوت‌سال ۱۸۸۵ (یا۱۸۹۵) درشهر«وین» ویا درشهر«بوهم» متولد شده‌و تحصیلاتش‌را درشهروین انجام داده‌است . اویکی از درخشان‌ترین چهره های سینمای آلمان درزمان صامت‌بود وباپیدایش صدادرسینما ، ازاوبعنوان یکی‌از باشخصیت‌ترین کارگردانان سینمای بین‌المللی نام برده میشد. اوسازنده چند فیلم‌فوق‌العاده بااهمیت‌وکلاسیك‌سینماست. اوباساختن فیلمی بـنام «را.ا.دوه » گرتا گاربورا وارد دنیای‌سینما کرد

◆

جرج‌ویلهلم‌پابست ، فعالیتش‌را بعنوان بازیگردریکی از«تئاتر‌ـواریته» های کوچك شهروین‌آغازکرد . بعدوارد تئاتر مشهور «Landestheater Von Linz » شد ویکی ازنمایشنامه‌های مشهور«ایبسن» را بعنوان‌میزانسن روی صحنه‌آورد . درسال ۱۹۱۴ با وقوع جنگ اجبارا دست ازفعالیت کشید و بخدمت درارتش‌خوانده‌شد . درسال ۱۹۱۷ ، بعد ازسه‌سال جنگ وزندگی در جبهه‌های‌مختلف اورابه‌بازداشتگاهی درفرانسه‌فرستادند.درآنجاخیلی‌زودموفق‌شد که تئاتر کوچکی برای‌همراهان وزندانیان برپا کند ودرزندان ، مدیر، کارگردان وبازیگراول تئاترش‌شد وحتی درزندان‌نمایشنامه‌ای‌نوشت که‌بعدامایهٔ‌فیلم‌مشهورش «تراژدی‌معدن»شد.

در دسامبر ۱۹۱۸ بەوین مراجعت کرد ، مدتی کارش روزنـامه‌نویسی‌بود،

بعد بتوصیه بازیگر زنی بنام «ادل ساندروك» بعنوان ناظر هنری «Neue Diener Buhne» مشغول بکارشد. دو سال بعد موسسه سینمائی تاسیس کرد که در سال ۱۹۲۵ با فیلم «راه اندوه» باشرکت گرتا گاربو، مقام و اعتبار قابل ملاحظه‌ای کسب کرد. جرج. و. پابست با این فیلم که در آن یك مسئله اجتماعی در لباس دموکراتیك ویك روانکاوی «فرویدی» مطرح کرده بود، نشان داد که شخصیتش کاملا شکل گرفته است. دو سال بعد پابست فیلم «لیلی‌دامیتا» راساخت وبعد سه فیلم تحت عناوین: «بحران» (۱۹۲۷)، «لولو» (۱۹۲۸)، وخاطرات یك‌زن روسپی (۱۹۲۹) راتهیه کرد که به «تریلوژی‌سکسوآل» معروف شده ودراین سه‌فیلم «جنسیت» مسئله‌اصلی را تشکیل میدهد.

پابست در فیلمهای بعدیش مانند Westfront (جبهه غربی) مسائل عمیق‌اجتماعی‌را مطرح می کند. این‌فیلم یکی ازمشهورترین آثار «پابست» است وحتی عده‌ای از منقدین عقیده‌دارند که ازنقطه‌نظر هنری خیلی‌باارزش‌تر ازفیلم موفق ومشهور «درجبهه غرب خبری نیست» می‌باشد.

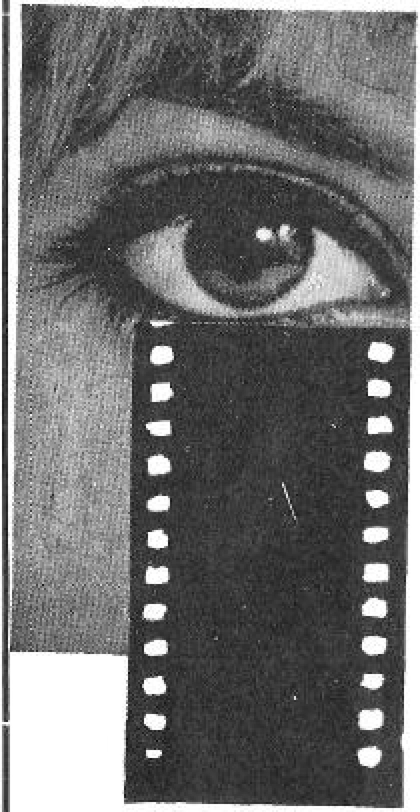
«اپرای سه‌پولی» اثر «برتولت برشت» وتراژدی معدن (۱۹۳۱) را از شاهکارهای جرج و یلهلم پابست و تاریخ سینما بحساب می‌آورند. هردوی این فیلمها بعد ازظهور رایش‌بزرگ‌وآدولف هیتلر توقیف شد و «گوبلز» شخصا از «پابست» خواست که خودش را دراختیار مقامات رایش بزرگ بگذارد، پاسخ پابست فرار به‌برلین وبعد به‌پاریس بود. درفرانسه دست به‌ساختن‌آثارفراموش نشدنی زد مانند «دون کیشوت» ویك کمدی مجارستانی وبالاخره‌سه‌فیلم‌صددرصد تجارتی از نوع «اروتیك» تهیه کرد. یك‌سفر هم برای ساختن فیلمی به‌هالیوود کرد ولی خیلی زود متوجه شد که امکان ساختن فیلمی که اودلش میخواهددرآن محیط وجود ندارد، بهمین علت خیلی زود مجددا به‌پاریس مراجعت کرد وفیلم جاسوسی «مادموازل دکتر» (۱۹۳۷) را ساخت.

در سال ۱۹۴۶ فیلمی تهیه کرد که فکرش را ازسال ۱۹۳۶ درسرداشت این‌فیلم‌را درپاریس بانام «محاکمه» کارگردانی کرد، فیلمی است که‌باخشونت و بی‌رحمی تمام جهل، مسائل تبعیض‌نژادی و کهنه‌پرستی‌در مذهب‌را متهم می کند. این فیلم در فستیوال ۱۹۴۷ ونیز برنده جایزه شد. بدنبال این فیلم، یك فیلم دیگر از همان نوع سیاسی ـ تاریخی ساخت بنام: «دربیستم ژوئن اتفاق افتاده» که ساختمانش برمبنای سوء قصد به‌هیتلر بودوبعد بافیلم «آخرین‌پرده» به‌پایان غم‌انگیز هیتلر پرداخت.

در سال ۱۹۵۳ جرج. ویلهلم‌پابست‌به‌کارگردانی تئاتر ـ اپرا پرداخت و «قدرت سرنوشت»، «آیدا» وبعد «ترووا‌توره» را در شهر «ورونا» (ایتالیا) روی صحنه آورد، وسپس در ایتالیا فیلمی ساخت بنام «Cose da pazzi» که ازنظر هنری فاقد ارزش بود. تاریخ سینما آخرین فیلم پابست را فراموش می کند ولی خدمات‌وجنبش‌هائی که‌درسینمای آلمان ودرنتیجه سینمای بین‌المللی بوجود آورد، هرگز ازصفحات‌تاریخ سینما پاك نمی‌شود واز جرج‌ویلهلم‌پابست همیشه بعنوان یکی‌ازمردان بزرك سینما یاد خواهد شد.

☐ برای تهیه این مطلب، روزنامه‌های «Il tempo» «Corriere della sera» چاپ‌ایتالیارا مورد استفاده قرارداده‌ایم.

انتقاد فیلم



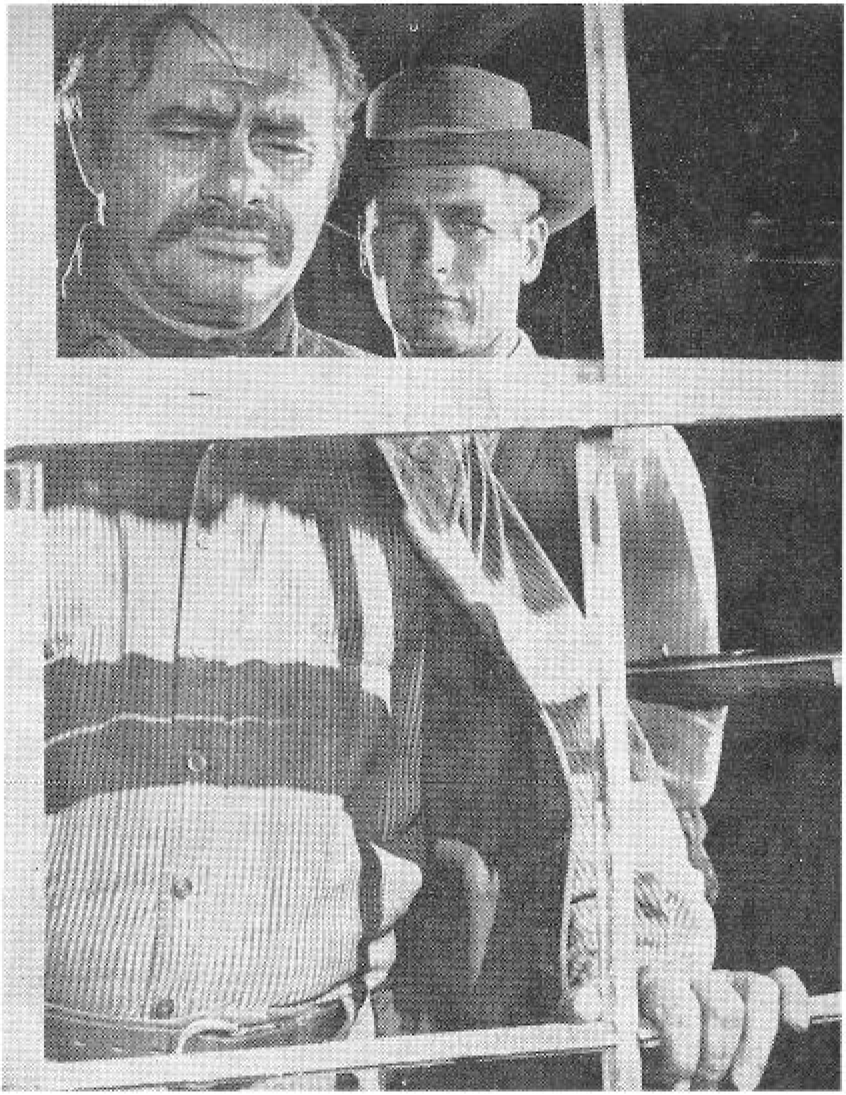
مرد
تاریکی بالای پله‌ها
سراب
آپالوزا
برادران کارامازوف
آمریکا، آمریکا
دریك صبح زیبای تابستان
آگراندیسمان

مرد

● بعد از «هاد» در فیلمهای «مارتین ریت» یك تغییر ناگهانی ایجاد شده است. در حقیقت «هاد» برای «مارتین‌ریت» یکنوع جهش محسوب میشود بطوریکه میتوان مسیر کار «مارتین‌ریت» را بدودوره قبل‌از «هاد» وبعداز «هاد» تقسیم کرد وفرق دورهٔ اخیر «مارتین‌ریت» بصورت فیلمساز مشخصی درآمده‌است. لااقل آنقدرمشخص که بتوان برروی نقاط ضعف اوانگشت گذاشت.

وجه مشترك فیلمهای اخیر «مارتین ریت» عبارتست ازانسانهائی محدود در يك‌محیط خالی از هرچیز دیگر. تعداد انگشت شماری از مطرودین در کوین زندگی. اشباحی‌تنها که بوسیله قشری‌از خلاء ازسایرین‌جدا شده‌اند(واین‌جدائی انسانهاازهم‌ومعلق بودن آنهارادردریای هستی بیش ازهمه درفیلمبرداری «جیمز وانگ‌هو» میتوان احساس کرد واصولا میتوان گفت که «مارتین‌ریت» قسمت‌عمدهٔ نمای‌روشنفکرانه فیلمهای اخیر خود را مدیون فیلمبرداری «جیمزوانگ‌هو» میباشد.)

در مورد این انسانهای محدود و زندانی دریك‌مكان نامحدود «مارتین‌ریت» ذهن‌خودرا برروی‌روابط فی‌مابین آنها متمرکز می‌سازد زیرا کاردیگری برای انجام‌دادن نداردوحجم عمدهٔ آثار اخیر «مارتین‌ریت» را همین روابط تشکیل میدهد. روابط انسانهائی سرد و خشن و بی‌تفاوت که این صفات آنها زائیده خمودگی‌شان میباشد. خمودگی که خود ازتعلیق اینها درسرزمین اشباح ناشی‌شده است. وجریان پرداخت «مارتین‌ریت»



نیز متناسب با این خمودگی کند و بطئی است. درمیان عناصر پرداختی «مارتین ریت» چیزی که بیش از همه جلب نظر می کند مکث‌های اوست ، این مکث‌ها اکثرا خیلی طولانی هستند. آنقدر طولانی هستند که بما فرصت می‌دهند تا متوجه شویم که تاکیدهای «مارتین ریت» صرف محل‌های ناصحیحی شده‌است. درفیلمهای اخیر «مارتین ریت» هسته مرکزی اثررا انسانی تشکیل میدهد که به نحوی علیه اصول خشك و ریاکارانه تمدن قیام میکند . این انسان از بقیه انسانهای « مارتین ریت » خسته‌تر و خموده‌تر است. زیرا استنشاق هوای چنین محیطی بیش‌ازهمه بامزاج اوناسازگاری‌دارد.

در وسترن نو « هاد » محتوی اثر با پرداخت «مارتین‌ریت» سازگاری داشت وهمین باعث شد که فیلم‌نمای قابل قبولی داشته‌باشد . ولی درفیلم‌های‌بعدی که «مارتین‌ریت» در برابر زمانهای گذشته‌غرب‌قرار گرفته‌است‌این‌ناسازگاری بیشترجلب‌توجه‌میکند . واکنون‌در «مرد»

که بامحتوی سروکار داریم که فیلم را در زمره آثار مکتب شخصی چون مکتب وسترن قرار میدهد، این ناسازگاری باوج خود میرسد. نظیر کلیه مواردی که فیلمسازی دربرابر یك مکتب شخصی قرار میگیرد، فرصت مناسبی برای ارزیابی فیلمساز داریم.

فیلم ماجرای فدا شدن یك وجود باارزش یك قهرمان، یك «مرده» است، ماجرای فدا شدن انسانی است که ارزش زنده‌ماندن دارد درراه انسانهائی که ارزش زنده ماندن‌ندارند. (متاسفانه‌در این آب و خاك ما پنهان کردن جریان کشته شدن قهرمان فیلم ازنظر تماشاچی به‌این‌مایهٔ‌فیلم لطمه خورده‌است)

ماجرای جانشین شدن‌این‌شهامت و مردانگی گذشته‌است بوسیله ریاوخمودگی امروزه. این‌قهرمان‌چون حاضربپذیرش این‌ریا وتزویر نیست ازآن‌می‌گریزد و قدرت و شهامت، و قهرمانی و جوانمردی گذشته‌را درمیان‌سرخپوستان‌پیدامیکند. گمشده‌گشته‌هایش را درجزئی باقیمانده گذشته هایش را در جزئی باقیماندهٔ گذشته در زمان حال باز مییابد. نسل خموده و ریاکار اطراف او نیز به این مردانگی و قدرت و شهامت آن احتیاج دارد ولی در عین‌حال آنرامورد تحقیر قرار میدهد.

... ودراینجا «مارتین‌ریت» دربرابر دو عامل قراردارد. مردبا ارزش گذشته و نسل فاسد و مردهٔ زمان حال. قاعدتاً باید نیروی کارگردان صرف زنده نگاه داشتن وحیات بخشیدن به‌قهرمانش‌شود. وظاهرا «مارتین‌ریت» نیز همین قصدرا دارد. منتها برای اینکارراهی که انتخاب کرده‌است عبارتست از حمله به‌آن نسل مرده. و آنقدر سرگرم اینکار و در آن غرق میشودکه قهرمانش را نیز همراه‌با آنها به‌دیار مرگ میفرستد. در حقیقت این قهرمان فیلم نیست که «زندگی را نیز همراه بامردگان دفن‌کرده» بلکه «مارتین‌ریت» است که چنین کاری انجام داده کلیه تاکیدهای «مارتین‌ریت» صرف انتقاد از اخلاقیات ریاکانه این نسل فاسد شده است. آن چیزهائی که در سینما و بخصوص درمکتب اصیلی چون مکتب وسترن اگرهم‌وجود داشته‌باشند باید خیلی سریع پشت سرگذاشته‌شوند. ولی درعوض قسمتهائی که باید در فیلمهای وسترن مورد بررسی بیشتری قرارگیرند بکلی فراموش شده‌اند. در حقیقت «مارتین ریت» کلیشه منفی آن چیزی را ساخته است که محتوی‌فیلم دراختیارش گذارده.

«مارتین ریت» در فیلم خود دو مایه دراختیار داشته است. مایه‌عظمت‌و مردانگی از دست رفته ومایه تبعیضات نژادی. قاعدتا باید مایه اولی محور اصلی فیلم را تشکیل و دومی فقط در حکم یك مایه فرعی ووسیله‌ای برای بیشتر جلوه بخشیدن به‌تم اولی باشد. ولی با انتقادات اخلاقی «مارتین‌ریت» ایندومایه عملاموقعیت‌خود راباهم‌عوض کرده‌اند.

تاکیدهای افراطی «مارتین‌ریت» در انتقاد از اخلاقیات خود به‌اخلاقیات سطح بالاتری منجر میشود. «مارتین ریت» برروی آنچه که‌بد میداند تأکید میکند. و نیز بر روی آنچه که خوب میداند تاکید میکند. و خلاصه برروی آنچه که میداند تاکید میکند و این بزرگترین نقص کار «مارتین ریت» است. «مارتین ریت» همیشه دانش خود را به‌رخ تماشاچی میکشد. تمام آنچه راکه میداند به‌ضرب پتك‌در مغز تماشاچی فرومیکند. و در نتیجه

تاریکی بالای پله‌ها

* نمایش به تعویق افتاده ودیرتر از موعد مقرر این فیلم باعث میشود که یکبار دیگر نام آشنای کارگردانی به خاطرمان خطور نماید .

«دلبرت‌مان» کارگردانی بود که هنگامیکه در ۱۹۵۵ جایزه اسکار بهترین کارگردان سال را بخاطر فیلم «مارتی» گرفت همه برروی آینده درخشان او حساب میکردند ووقتی سال بعد نیز فیلم «محفل مجردها» وپس از آن «نیمه شب» را ساخت حدس قبلی مردم را بیش از پیش تایید نمود .

ولی بعد بتدریج فیلمهای او آن گیرائی اولیه خود را از دست دادند واو نیز طبعا بتدریج آن شهرت اولیه را از دست داد وبیاد فراموشی سپرده شد، بطوریکه امروز اکثریت فیلمهای اورا فیلم‌های فکاهی «یونیورسال» تشکیل میدهد .

اینکه چطور شد «دلبرت مان» اینطور سقوط کرد محتاج بررسی دقیق‌تری است . قبل از هر چیز باید بخاطر بیآوریم که قسمت عمده فیلمهای او «مارتی» «محفل مجردها» «نیمه شب» ، «هوس زیر درخت نارون» «میزهای جداگانه» و «تاریکی بالای پله» اقتباسی از یک نمایشنامه (و در مورد دو فیلم اول نمایشنامه تلویزیونی) بوده‌اند واوبیش ازهرچیز دیگر بعنوان یك‌مفسر نمایشنامه‌های تماشاخانه‌ای شناخته شده بوده .

موفقیت سه‌فیلم اولیه اومرهون پرداخت‌واقع گرایانه آن‌بود که‌با دقتی قابل تحسین جزئیات واقعیت های زندگی روزمره را برروی پرده منعکس ساخته بود . و این موفقیت را باید بیشتر مدیون نویسنده نمایشنامه های مزبور دانست تا کارگردانی «دلبرت‌مان» .

هرسه‌نمایشنامه فوق‌اثرنمایش نویس‌معروف «پادی‌چایفسکی» میباشد. «چایفسکی» که‌زمانی گفته‌بود «کارگردان باید غلام حلقه بگوش نمایشنامه نویس باشد» بانوشته های خود عملا وفاداری خود را به این گفته ثابت کرده است . « چایفسکی » در نمایشنامه های خود ، با توجه به حتی جزئی‌ترین امور وناچیزترین عناصر متشکله اثر ، عملا تکلیف کارگردان را دقیقا تعیین نموده واز طرف دیگر هرگونه آزادی را از او سلب نموده است .

برای نمایشنامه های «پادی چایفسکی» احتیاج به کارگردانی است که استعدادو توانائی ترجمه کلمات نمایشنامه را بتصاویر سینما داشته باشد . بی‌آنکه شخصیت فکری مشخصی داشته باشد تافقدان آزادی حاصله باعث ناراحتی اووپیدایش اشکالات احتمالی شود . خلاصه کلام کارگردانی مثل «دلبرت‌مان» .

بهمین جهت تا هنگامیکه «دلبرت مان» بکارگردانی نمایشنامه های «چایفسکی» می‌پرداخت عجز او نمایان نبود . ولی هنگامیکه از «چایفسکی» جدا شد وبه سراغ آثارش ، مانندآثار هرهنرمند دیگری که اصرار دارد تاآخرین قطره عصارهٔ معلوماتش را در اثرش بگنجاند ، زیر بنای چندان محکمی‌ندارد. «همینگوی» زمانی گفته بودکه اثریك هنرمند باید مانندکوه یخ باشدکه فقط یك هشتم آن بیرون ازآب ومابقی‌آن در زیر آب است.

ولی درمورد ماحصل کار «مارتین ریت » جریان درست برعکس اینست.

کیومرث وجدانی

نمایشنامه‌های سایر نمایش‌نویس‌ها رفت، نمایش‌نویس‌هائیکه به‌اندازه «چایفسکی» تکلیف کارگردان را معلوم نمیکنند ، اینجا دیگر او مجبور بود از وجود خود مایه بگذارد. ووقتی این کار راکرد ... نتیجه بارز آنرا بهتر از هر موقع دیگری میتوایم در «تاریکی بالای پله‌ها» ببینیم .

«تاریکی بالای پله‌ها» مانند سایر نمایشنامه های «ویلیام اینج» (پیك نیك ـ ایستگاه اتوبوس شبای کوچك بز گرد و ...) ماجرای بر خورد و مواجه انسانها با موانع بزرگ زندگی است وعجز آنها در برابر این موانع وتلاش آنها در عین این عجز . خوشبینی ذاتی «اینج» باعث میشود که این انسانها در انتهای کار به پیروزی نائل آیند. ولی‌درعین حال‌این پیروزی بامصالحه توافق بامحدودیتهای زندگی همراه است. بدین ترتیب در وراء خوشبینی «اینج» لحن تلخی جلب نظر میکند .

در «تاریکی بالای‌پله‌ها» نیزافرادیك خانواده‌را گرفتارمشکلات خود میبینیم . مردیکه گذشت زمان‌وتغییراجتماع حرفه‌او ووجود اورا چون زباله‌های بدور افکنده وبرای اونیز عوض شدن ، ترك سنتهای خود وهم‌آهنگ شدن با زمان ومعیارهای نسل فعلی کار چندان آسانی نیست زنی که نگران درهم پاشیده شدن کانون خانوادگی میباشد . دختر جوانی که طریقه ارتباط بادنیای خارج را می‌آموزد وپسر خردسالی که اولین درسهای مبارزه زندگی را فرامیگیرد . ولی اینها مشکل اساسی این خانواده نیست .

مشکل اساسی آنها عدم توانائی درك مشکلات یکدیگر است . مشکل اساسی آنها عدم‌تفاهم است . همین عدم تفاهم است که باعث می‌شود شکاف وخلاء عظیمی بین این انسانها احساس کنیم .

وفاداری کامل «اینج» به سنت های پابرجای نمایشنامه‌نویسی باعث میشود که نمایشنامه‌های اواز سه قسمت تشکیل شده باشند : معرفی وارائه مشکل ، بحران مشکل، وحل مشکل ، ودر اینجا نیز ما در طی سه مرحله مشخص شاهد پیدایش وبخود شکل گرفتن این عدم تفاهم ، اوج گرفتن وشدت یافتن آن تارسیدن بیك مرحله بحرانی وبالاخره حل شدن مشکلات وبرقراری تفاهم هستیم .

در مکان محدود صحنه تماشاخانه این‌سلسله ماجراها مفهومی غیراز مفهوم متعارفی خود پیدا میکنند . در این حال تنها دنیای موجود اطاق نشیمن این خانواده چهار نفری است با پله‌هائیکه بطبقه بالا میرود وقسمت های فوقانی آن در تاریکی غرق شده است . غیر از این هیچ چیز وجود ندارد . تمام نشانه‌هائیکه حکایت از دنیای خارج از این اطاق میکنند سایه‌ها واشباحی بیش نیستند .

این خانواده چهار نفری تنها ساکن این دنیا هستند . باعدم تفاهم های موجود بین آنها وآینده‌ای تاریك که در انتظار آنهاست آینده‌ای چون آن تاریکی بالای‌پله‌ها، واین‌پله‌ها وتاریکی بالای‌آن معرف ومظهر این آینده میباشد . حال این آینده ، این تاریکی بالای پله‌ها ، چه تهدید آمیز ونامطمئن باشد (نظیر شبی که پدر خانواده خانه را ترك میکند) وچه امیدبخش (بالا رفتن زن وشوهر از پله‌ها در انتهای نمایشنامه) درهر صورت صفت انکار ناپذیر آن تاریك بودن ومجهول بودن آنست .

... وقتی آقای «دلبرت‌مان» این نمایشنامه را به فیلم برمی‌گرداند ، اولین کاری که طبق اصول وروشهای معموله فیلم کردن یك نمایشنامه ، صورت میگیرد عبارتست از گسترش مکان وقوع ماجراها ، در این جا دیگر ماجراها فقط وفقط در اطاق نشیمن این خانواده وقوع‌نمییابند بلکه قسمت اعظم این‌وقایع در خارج از این اطاق صورت میگیرد . البته این اولین قدم در راه سینمائی ساختن یك اثر نمایشی است . ولی ببینیم در این مورد خاص این عمل چه نتیجه‌ای ببار میآورد .

در حالیکه در نمایشنامه ، خانه این خانواده تنها دنیای موجود محسوب میشد . در فیلم کارگردان این خانه را از بین هزاران خانه دیگر انتخاب میکند ، پس برای کارگردان خانه‌های دیگری غیر از این خانه نیز وجود دارند .

از طرف دیگر ارزش اثر «ویلیام‌اینج» بسته بهمین محدود بودن مکان وقوع داستان در چهار دیواری منزل این خانواده میباشد . زیرا در اینحال این منزل تا

حد این دنیا ، واین خانواده تا حد ساکنین این دنیا ، با مشکلاتشان ، عدم تفاهم‌هایشان ، تنهائی وسرگردانی‌شان ، کلیت وعمومیت می‌یابد . ولی حال که در فیلم بجز این خانه دنیا و خانه‌های دیگری نیز وجود دارند ، این مکان واین افراد آن کلیت را از دست میدهند . وفیلم‌تا حد یك نمایش خانوادگی تنزل میکند، خانواده‌ای بامشکلاتی که تماشاچی سی‌سال است آنها را بصورتهای مختلف دیده . آنقدر دیده که حتی جزئیات آنها راهم دیگر از حفظ میداند . بیکار شدن شوهر ، ولخرجی زن، دعوا برسر پول ، برسر خیانت شوهر ، برسر تربیت بچه‌ها ... واین افراد مدام در حالیکه از اینجا به‌آنجا میروند برسر این مسائل بحث میکنند . وپله‌ها وتاریکی بالای آن... اساسا فراموش میشود !

«دلبرت‌مان» برای دستیابی به واقعیتی نظیر واقعیت «مارتی» سعی‌دارد تاآنجا که می‌تواند به جزئیات بپردازد ، برای ارائه واقعیت زندگی روزمره عناصر متشکله را تجزیه میکند وآنقدر از جوانب مختلف به‌بررسی آنها میپردازد تا تماشاچی را بر کیفیت وماهیت آنها مسلط میگرداند . باارائه این جزئیات وجود این عناصر برای تماشاچی عادی میشود .

بدین ترتیب کارگردان بر «واقعیت» مورد نظر دسترسی مییابد ولی در عوض روح اثر از بین میرود . زیرا در جریان این واقعیت پردازی عناصر اساسی اثر (پله‌ها، آن جوانك یهودی که به قیمت نابودی خود سعادت وتفاهم را به این خانواده باز گرداند) مفهوم اضافی خود را از دست داده‌اند در اینحال دیگر اثر چیزی را بیان نمیکند . اثر بی‌تفاوتی است که عناصر بیانی خود را از دست داده است بی‌آنکه چیز دیگری جانشین آن شده باشد .

هنگامیکه کارگردانی قصد ترجمه یك اثر تماشاخانه را به سینما دارد باید در جریان تغییرات حاصله در طی این ترجمه از وجود خود مایه بگذارد وعناصر بیانی جدیدی برای اثر بیآفریند . ویا لااقل عناصر اساسی تشکیل دهنده پیام اثر را با حفظ ماهیت ومفهوم‌شان در اثرخود نگاهدارد واگر هیچکدام ازایندو کار رانمیتواند انجام دهد ... همان بهتر که غلام حلقه بگوش نمایشنامه نویس باشد !

کیومرث وجدانی

کارگردان : دلبرت‌مان_ تهیه‌کننده : مایکل گاریسون _ داستان از : هاریت فرانك وایروین راویچ (اقتباس از نمایشنامه «تاریکی‌بالای پله‌ها» اثر «ویلیام اینج» مدیر فیلمبرداری : هاری استرادلینگ _ آهنگساز : ماکس استاینر_ هنرپیشگان: دوروتی مك‌گوایر_ رابرت‌پرستون _ شرلی ایت_ایوآردن_ محصول رنگی (تکنی کالر) ۱۹۶۰ کمپانی برادران وارنر .

سراب

● دیدن «سراب» قبل از هرچیز دیگر فرصتی است جهت آشنائی بیشتر با «پیتراستون» سناریست با استعدادی که نبوغ او را قبلا در «معما» دیده‌ایم. البته در ایجادیگر نبوغ «پیتراستون» در داستان‌بافی و خلق هیجان و پیچش‌های غیر قابل پیش‌بینی داستان و ترکیب عناصر داستانی بطوریکه کوچك‌ترین نقص وخللی در این ترکیب دیده نشود، چنین نبوغی در اینجا به اندازه «معما» بچشم نمی خورد ولی رشته های پیوند بین ایندوموضوع آنقدر محکم هست که بتوان نحوه فکری خالق واحدی را در هردوی آنها منعکس یافت .

در اینجا نیز مانند «معما» در وراء دلهره پیشرونده، درطول فیلم میتوان سرگردانی یك انسان را بین دوقطب حقیقت ودروغ مشاهده کرد. منتها ایندو قطب حقیقت ودروغ در اینجا نمائی خاص‌تر، مشخص‌تر، واضح‌تر، ومحدودتر بخود گرفته است . در اینجا قهرمان اصلی فیلم بین واقعیت دنیای مادی و رؤیای دنیای درونی، بین ذهنیت وعینیت، بین محیط جامد زندگیش و سراب توهماتش سرگردان است. وبدین ترتیب باز باهمان سؤال همیشگی، که بارها در عمرمان از خودمان پرسیده‌ایم، روبرو میشویم که «آیا آنچه که می‌بینیم واقعیت است یا صرفاً یك رویاست ؟»

بازهم مانند «معما» دلهره داستان حکم زمینه‌ای را دارد بمنظور آماده ساختن تماشاچی جهت پذیرفتن تردیدوسرگردانی قهرمان فیلم در جستجوی حقیقت و از آن بالاتر شریك شدن تماشاچی در این سرگردانی با او ودراینجا جلوه این هیجان خیلی زود چهره خودرا بما نشان میدهد .

بمحض تمام‌شدن نوشته‌های فیلم دریك دور نمای کلی شهر نیویورك چراغهای یك آسمان‌خراش را می بینیم که ناگهان همگی خاموش میشوند وآسمان خراش مزبور کلا غرق در تاریکی میگردد .

یك چیز غیرعادی که درهمان قدم اول باایجاد یك ضربه ما را آماده ورود وسیر دریك دنیای جدا از واقعیتهای مادی میسازد. درقلب تاریکی‌های راهروهای پیچ‌درپیچ این آسمان خراش، انسان تنهائی را می‌بینیم که ظلمت محیط این آسمان خراش در حقیقت انعکاسی از تاریکی دنیای درونی اوست . درون روح او مانند یخچال منزلش کاملا خالی است . این انسان بین گذشته و آینده معلق است . نه گذشته برایش وجود خارجی دارد و نه آینده . فقط لحظه حال را میتواند حس کند فقط به‌این لحظه و به‌موجودیت خود ایمان دارد ، و حتی تصورش را هم نمیتواند بکند که اصولا چنین چیزهائی ممکنست وجود داشته باشند ... و بعد ندائی از گذشته‌ها ، از دنیائی غیر از دنیای غرق در تاریکی او ، بگوش میرسد . و اورا بی‌اراده درجستجوی حقیقت بدنبال خود میکشاند. انگیزه‌ای که این مرد را در صبح روز بعد مجدداً به‌زیرزمین آن آسمان خراش می

کشاند همان نیاز اجتناب ناپذیری است که در این قبیل موارد انسان را بدنبال جواب سئوالش بهمرکز چنین گردابی سوق میدهد.

وآنچه که سرگردانی بین این حقیقت ورویا ، بین این عینیت و ذهنیت را جالب میسازد ابهامی است که گریبانگیر تماشاچی شده است . ابهامی که خود از تنهائی قهرمان فیلم سرچشمه گرفته است . و ماجرا تا هنگامی جالب باقی میماند که این ابهام واین تنهائی پابرجا باقی مانده‌اند.

ولی متاسفانه خیلی، زود (یعنی تقریبا در اواسط فیلم) به این تنهائی خاتمه داده میشود . و کسان دیگری (یك کارآگاه و نیز معشوقه سابق آن مرد) نیز در دنیای ذهنی قهرمان فیلم سهیم می‌شوند . و بدین ترتیب عملا این ذهنیت نابود میشود . وابهام واقعیت داشتن پدیده های محیط جای خود را به ماجرای کشف یك گذشته مجهول و فراموش شده میدهد . و نمای درونی داستان مبدل به یك نمای برونی میشود، وآنچه که از اعماق یك منطقه ذهنی شروع شده بود به سطحی ترین قشر دلهره داستان ختم میگردد.

شاید کارگردان حساس تری می‌توانست این نقص داستان را از نظر پنهان سازد . ولی کارگردانی بی تفاوت «ادوارد دیمتریك» وپیروی کورکورانه او از داستان نقائص کار را بیشتر نمایان میسازند . مضمون‌هائی که در بالا ذکر شدند همگی زائیده جریان وقایع داستان میباشند نه بوجود آمده در بطن تصاویر فیلم . بر خلاف داستان فیلم که سعی دارد در ابهام مرز مشترك واقعیت وخیال بپیشروی خود ادامه بدهد، تصاویر کارگردان همیشه با نوعی قاطعیت همراه است قاطعیت درمورد واقعیت عادی محیط وهم قاطعیت در مورد دنیای ذهنی خیالات واوهام قهرمان فیلم، در نتیجه این دو دنیای واقعیت واوهام بخودی خود و بسهولت از یکدیگر جدا میشوند . بطوریکه حتی با نیرنگ بازی بازمان و سیر متناوب در گذشته و حال نیز نمیتوان آنها را بهم ربط داد. (بخصوص که بی تفاوتی کارگردان باعث شده که این نوسان بین گذشته وحال ، بعلت نا - کفایتی او در ایجاد پیوستگی آنها ، تصنعی جلوه کند .)

و علت این نقص کار « دیمتریك » تا هنگامی که داستان خود چیزی

برای بازگو کردن دارد، یعنی تاهنگامیکه تنهائی قهرمان داستان و ابهام فیلم باقی است، معلوم نمی شود. ولی پس از این که این ابهام مبدل بقاطعیت و آن ذهنیت مبدل به عینیت گردید، اشکال کار «دیمتریك» نیز آشکار میگردد.

پرداخت کارگردان در تمام این مدت یك پرداخت ذاتا عینی بوده گرچه گاه و بیگاه مسیر داستان آن را وادار به ورود در منطقه ذهنیات ساختند. که برای چنین داستانی نحوه پرداخت صحیحی نبوده است.

زیرا گرچه این ماجراها بالاخره بواقعیت محیط خارج منتهی میشوند، ولی سرمنشاء آنها هنوز بچهارچوب وجود قهرمان فیلم و دنیای ذهنیات او محدود میشود. ما در صحنه بیادآوردن گذشته اش وی را می بینیم که پس از سقوط آن مرد ابتدا گرفتار هیجان میگردد و پس از چند لحظه به بیماری فراموشی دچار میشود و بلافاصله قیافه عادی و بی تفاوت خود را بازمی یابد. ولی این غیرممکن است. البته شخص ممکن است گذشته خود را مجددا بیاد آورد ولی نمیتوانند مانند یك ناظر بیگانه شاهد این قضایا و وقایع باشد.

این پرداخت عینی آن عمق سرگردانی بین واقعیت و خیال را از فیلم میگیرد. و فیلم را پس از آن شروع زیبا و نویدبخش تا حد یك اثر هیجان آور تنزل میدهد.

درحالیکه در مورد قهرمان فیلم آنچه را که توهم مییافت در آخر کار واقعیت از آب درآمد، برعکس در مورد تماشاچی آنچه را که او واقعی یافته بود، یعنی وجود دنیای توهمات قهرمان فیلم در آخر کار مجازی از آب درمیآید. درحالیکه تماشاچی در تمام مدت بدنبال این دنیای ذهنی دویده در آخر کار هنگامیکه به آن میرسد فقط یکمشت جنایتکار هفت تیر بدست و یك ماجرای جنائی در برابر خود مشاهده میکنند. در حقیقت سراب واقعی را تماشاچی بچشم می بینند.

کیومرث وجدانی

کارگردان: ادوارد دیمتریك - تهیه کننده: هاری کلر - داستان از: پیتر استون - مدیر فیلمبرداری جومك دو نالد - آهنگساز کوئینسی جونز.

هنرپیشگان: گریگوری پك - دایان بیکر - والتر ماتیو محصول ۱۹۶۷ کمپانی یونیورسال.

آپالوزا

❋ پس‌از « خاطرات یك مامور » این دومین‌باری است‌که با «سیدنی فیوری » بعنوان یك کارگردان مشخص و موجودی متفاوت با سازنده آثار بی‌تفاوتی چون‌موزیکال های «کلیف‌ریچاردز»مواجه‌میشویم. ونیز پس از « خاطرات یك مامور» این دومین باری است که می‌بینیم «فیوری» به مبارزه با یك سنت سینمائی برخاسته است .

«فیوری» با مکتب وسترن نیز خواسته است‌همان‌کاری را بکندکه با رشته فیلمهای «باند»کرده است فیلم علی‌رغم ظاهر پر طمطراق آن یك فیلم « ضد ــ وسترن » است. باز هم مانند « خاطرات یك مامور» یك واقعیت تلخ به رخ تماشاچی کشیده شده است و فیلم از حد این واقعیت تلخ شروع به پیشروی به‌سوی عنصر فانتزی معمول و همیشگی فیلم های وسترن میکند و در آخر کار در نیمه راه این مسیر از حرکت باز می‌ایستد .

محور اصلی فیلم ، مانند هر وسترن دیگری ، عبارتست از یك قهرمان . و فرق اساسی کار « سیدنی فیوری » دراینجا باکار سایرین در وسترن دیگر ، و آنچه که بکار او این نمای«ضد‌ــ‌وسترن» را بخشیده ، در همین تلقی اواز این قهرمان و پرداخت او دراین زمینه نهفته است. قهرمان«فیوری» مانند سایر قهرمانهای وسترن یك نیمه‌خدا ، یك فوق بشر ، یك‌انسان فناناپذیر ، یك موجود شکست ناپذیر ، یك مظهر شهامت ، قدرت عظمت . . . و خلاصه یك قهرمان ایده‌آل نیست . قهرمان «سیدنی فیوری» ترکیبی است از ضعف و قدرت . و باز مانند « خاطرات یك مامور » ضعف‌های این قهرمان بیشتر از قدرتهای او جلب نظر کارگردان را نموده است . وقسمت عمده نیرو و تاکید کارگردان صرف نشان دادن همین ضعف ها شده است .

قهرمان «فیوری» یك مجری ذاتی عدالت‌نیست. انسان خسته‌ای است که تلخی جنگ و آدمکشی و دربدری و سرگردانی‌را چشیده و برخلاف سایر قهرمانان وسترن که پس‌از پیروزی درمبارزه و نابود شدن نماد بدی و پلیدی و برقرار ساختن عدالت ، سوار براسب و درگوشه افق از نظر ناپدیدمیشوند تا مشابه همین مبارزه را درجای دیگری تکرار کنند ، او قصد دارد بقیه عمر خودرا درسرزمینی که اورا در دامان خود بزرگ کرده به آرامی و صفا بگذراند (و جالب

آنکه در انتهای فیلم نیز همین‌کار را میکند.) در حقیقت در اینجا قهرمان ایده‌آل همیشگی فیلمهای وسترن ، به سمت زندگی روزمره ، به سمت «واقعیت» روزمره روی آورده است . و تمام آرزو های این انسان در وجود یك اسب ، یك آپالوزای مکزیکی ، متمرکز شده است .

و ما یکبار دیگر اسبی رابعنوان نماد ایده‌آلها می‌بینیم . منتها در اینجا واقع‌گرا بودن قهرمان فیلم بجای فانتزی بودن او باعث شده است که این اسب ، جدا از سوار کارش ، در فیلم ماهیت و مفهوم مستقلی داشته باشد .

قهرمان «فیوری» در تمام مدت فیلم در برابر دشمنانش ضعیف است . واین ضعف آشکارا بچشم ما میخوردزیرا برای آشکار ساختن چنین ضعفی کارگردان برروی قدرت نیروی مخالف تاکید کرده است. واز آن بالاتر نسبت به‌این قدرت علاقه نشان داده است . کارگردان خیلی بیشتر از اینکه به قهرمان خود علاقه نشان دهد نسبت به رقیب مکزیکی او علاقه نشان داده است . بدین ترتیب نسخه ساده فیلم‌های وسترن را، نسخه‌ساده مبارزه خوبی‌وبدی‌وپیروزی‌خوبی‌در انتهای کار، این‌نسخه تخطی ناپذیر را برهم زده است . واثر خودرا مبدل بیك کلاف سردرگم نموده است .

مکتب وسترن ، باسادگی‌اش ، هیجانش ، شهامت و قدرت وعظمت نهفته در ذاتش ، رویای طلائی جاودانی تماشاچی است ، واکنون «سیدنی فیوری» بخاطر دستیابی به‌واقعیت اجزاء این رویا را درهم ریخته است. بدست خود این‌رویا را بدور افکنده است . ولی در

عوض چه‌چیز نصیب او شده‌است؟ هیچ! زیرا این رویا صد در صد ترکیبش رویاست . دیگر چیزی‌در وراء آن وجود ندارد . «فیوری» این‌رویارا بعمد از تماشاچی خود دریغ داشته است . بی‌آنکه چیز دیگری (مثلا واقعیت) دراختیار داشته باشد تا به او ارائه دهد.

وبهمین جهت نتیجه کار او به صورت اثری درآمده است خسته کننده ، یکنواخت وبی تفاوت .

تاآنحد بی تفاوت که تماشاچی بتدریج در طی فیلم متوجه نقائص آن شود . متوجه پرداخت تصویری اغراق‌آمیز کارگردان ، باآن تصاویر شلوغ و انباشته از اشیاء مختلف وباآن زوایای غریب ودور از ذهن دوربین . پرداختی افراقی که چه در ترکیب کلی فیلم وچه درلحظات پراکنده آن صرف هیچ وپوچ شده است ، متوجه کش داده شدن بی جهت داستان و زائد بودن حدود دوسوم داستان فیلم او بالاخره متوجه کش داده شدن پرداخت کارگردان در ارائه عناصر متشکله داستان (نشان‌دادن‌جعبه حاوی‌عقربها را بخاطر بیاوریم) که صرفا از تمایل کارگردان به خود نمائی سرچشمه میگیرد .

وسرمنشاء شکست های «فیوری» اینست که‌اوخواسته است همانطوری مکتب وسترن را شکست بدهد که فیلمهای «باند» را شکست داده . ولی آنچه که در مورد فیلمهای «باند» به پیروزی او منجر شد در اینجا به شکست وی انجامید زیرا «فیوری» تفاوت بین «باند» و وسترن را نتوانسته است تشخیص دهد . فیلمهای «باند» پدیده موقتی بود که باسیر شدن مردم از آن اگر هم کسی به‌مبارزه نمی‌شتافت بخودی خود براثرعامل زمان‌ازبین میرفت. ولی کاخ رفیع واستوار وسترن ... امثال «سیدنی فیوری»ها بسهولت میتوانند موجهای زود گذری چون «باند» راشکست دهند ولی درمورد مکتب پابرجائی چون وسترن ... تصورش را هم نمیتوان کرد .

کیومرث وجدانی

کارگردان: سیدنی ج . فیوری- تهیه کننده : آلان میلر ــ داستان از : جیمز بریج ورولاند کیبی- مدیر فیلمبرداری : راسل‌متی ــ آهنگساز : فرانك اسکینر .

هنرپیشگان : مارلون براندو (مات) ــ آنجانت کامر (ترینی)- جان‌ساکسون (شوی) ــ امیلیو ــ فرناندز (لازارو) .

محصول پاناویژن رنگی (تکنی- کالر) ۱۹۶۶ کمپانی یونیورسال .

برادران کارامازوف

● اولین سئوالی که بامشاهده‌مجدد «برادران کارامازوف» پس از گذشت چندین‌سال برای انسان‌پیش میایداینست که‌چطورممکنست سازنده این فیلم وخالق «حرفه‌ای‌ها» هردو یکفرد واحد باشد . وآن عاملی که این اختلاف غیرقابل تصور رابین ایندوبوجود میاورد چیست ؟

مسلما در درجه اول گذشت زمان و تجربه‌ای که درطی‌این‌مدت میتوان اندوخت . ولی این کافی نیست. زیرابوسیله تجربه نمیتوان صمیمیت آفرید. شاید علت آن وجودتهیه‌کنندهٔ تاجر مسلکی‌چون «پاندرو. س برمان» بوده که در هنگام ساختن «برادران کارامازوف» برکار «ریچار بروکز» نظارت داشته وبامزاحمت های مداوم خود مانع بزرگی‌برسر راه «بروکز» بوده . ولی باید بخاطر بیاوریم که«ریچاردبروکز» فیلم «پرنده‌شیرین‌جوانی» را نیز برای همین تهیه کننده ساخت و با وجود اینکه تهیه کننده مزبور با بیسوادیهایش به این فیلم او بمراتب بیشتر از «برادران کارامازوف» صدمه زد ولی «پرنده‌شیرین جوانی» هنوز هم سینمائی ترین اثری است که از روی یکی از نمایشنامه های «تنسی‌ویلیامز» ساخته شده‌است شایدهم‌بی‌علاقگی«بروکز» بکارش دراینجاباعث شده که «برادران‌کارامازوف» باین صورت درآید ولی خود «ریچار بروکز» زمانی اظهار داشت که سه کتاب «برادران‌کارامازوف»،«المر گنتری» و«لردجیم» کتابهائی‌هستند که اوآرزو دارد ازروی آنهافیلمی‌بسازد.. حقیقت اینست که هیچکدام‌ازاین دلائل به‌تنهائی نمیتوانند اختلاف ارزش بین «حرفه‌ای‌ها» و«برادران کارامازوف»راتوجیه کنند ولی شاید بکمك مجموع آنها میتوان اینکار را انجام داد .

در مورد «ریچارد بروکز» نیز، نظیر سایر فیلمسازان مشخصی که‌کار خودرا با سناریو نویسی شروع کرده‌اند ، نمای ترکیب فکری خاص او ابتدادرسطح کلیات‌داستان تجلی خودراآغاز کرد و سپس بتدریج درجزئیات تصاویر او نیز جائی‌برای خودگشود، ودر«برادران کارامازوف» نیز ما شبح مبهمی از ترکیب کلی‌مایهٔ «بروکز» را میتوانیم ببینیم .

در اینجا کوششی صورت گرفته‌است که مایهٔ خوبی‌و بدی «داستایوفسکی» بخدمت‌مایهٔ‌خاص«بروکز» یعنی تکامل انسان‌یاانسان هائی از حضیض سقوط تا اوج رستگاری ، گمارده شود .

انسانهای فیلم«برادران کارامازوف» ، در لحظه شروع فیلم هر کدام متناسب با زندگی‌خویش در حضیض سقوط روحی خود هستند . و در این میان‌فقط(ویالااقل‌بیشتر) مسیر«دیمیتری‌کارامازوف» است که مورد توجه قرار گرفته است . سیرتکاملی «دیمیتری» از پیچ و خمهای متعددی تشکیل شده است . بی‌بندوباری،